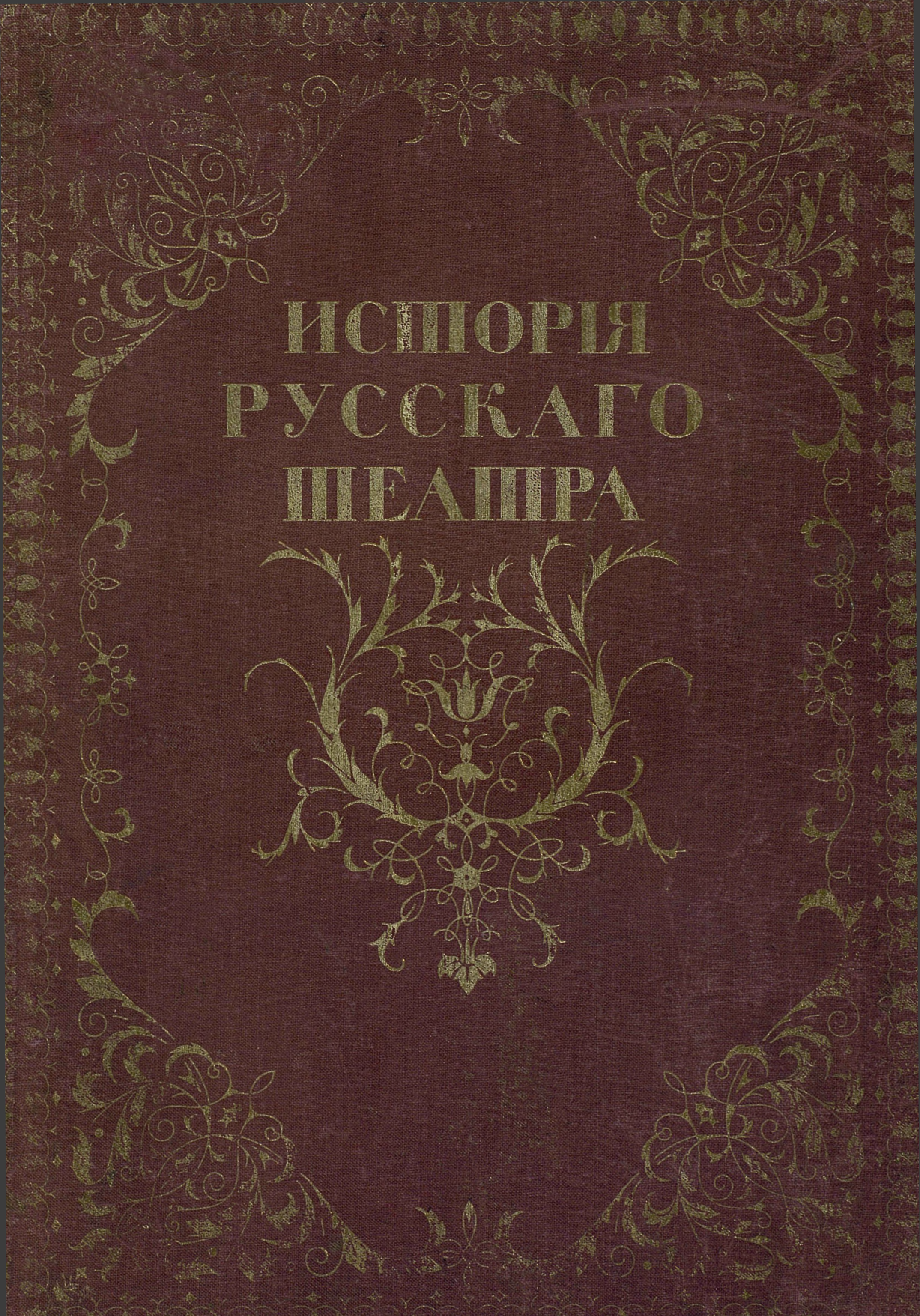

ИСТОРІЯ
РУССКАГО
ТЕАТРА


ИСТОРІЯ
РУССКАГО
ТЕАТРА
В. М.

ИСТОРІЯ РУССКАГО ТЕАТРА

подъ редакціей

В. В. КАЛЛАША и Н. Е. ЭФРОСА,

при ближайшемъ участіи

А. А. БАХРУШИНА и Н. А. ПОПОВА,

художественной частью завѣдуетъ

К. А. КОРОВИНЪ

ТОМЪ I

МОСКВА 1914

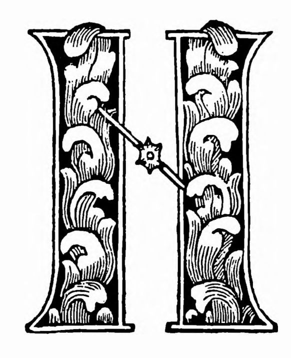
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО „ОБЪЕДИНЕНІЕ“

ВЪ ИЗДАНІИ ПРИНИМАЮТЪ УЧАСТІЕ СЛѢДУЮЩІЯ ЛИЦА:

А. В. Амфитеатровъ, проф. А. С. Архангельскій, С. А. Ауслендеръ, Ю. К. Балтрушайтисъ, академ. А. Н. Бенуа, Н. Л. Бродскій, В. Я. Брюсовъ, Ю. Д. Бѣляевъ, проф. Б. В. Варнеке, академ. А. Н. Веселовскій, Ю. А. Веселовскій, В. П. Генгроссъ-Всеволодскій, П. П. Гнѣдичъ, Л. Я. Гуревичъ, Н. В. Давыдовъ, Н. Н. Долговъ, бар. Н. В. Дризенъ, проф. И. И. Замотинъ, И. Н. Игнатовъ, С. С. Игнатовъ, проф. А. А. Кизеветтеръ, пр.-доц. П. С. Коганъ, А. А. Койранскій Ѳ. Ѳ. Комиссаржевскій, академ. А. Ѳ. Кони, Н. И. Коробка, А. Р. Кугель, А. Я. Левинсонъ, Н. О. Лернеръ, В. А. Михайловскій, Б. Л. Модзалевскій, П. О. Морозовъ, Вл. И. Немировичъ-Данченко, Н. К. Пиксановъ, Н. А. Поповъ, В. П. Преображенскій, проф. В. И. Рѣзановъ, Н. П. Сидоровъ, проф. В. В. Сиповскій, Н. А. Сиротининъ, М. А. Стаховичъ, кн. А. И. Сумбатовъ (Южинъ), Н. И. Тимковскій, В. Я. Улановъ, В. Е. Чешихинъ-Вѣтринскій, пр.-доц. С. К. Шамбинаго, С. В. Яблоновскій (Потресовъ), П. М. Ярцевъ, Ю. Д. Энгель, А. М. Эфросъ (Росцій) и друг.



ОТЪ РЕДАКЦІИ.



Ни въ одной странѣ театръ не игралъ такой роли, какъ въ Россіи. Если для «тишайшаго царя» театральныя представленія были только придворной забавой, «жалостной» или «прохладной», то для его сына, великаго Преобразователя, они уже сдѣлались могучимъ средствомъ проведенія европейскаго просвѣщенія въ некультурную русскую среду. Идея общедоступнаго, народнаго театра, шедшая навстрѣчу исконнымъ привычкамъ къ скоморошьимъ «играмъ», сразу же пустила глубокіе корни въ народную жизнь. Уже въ первыя десятилѣтія XVIII в. она была жадно подхвачена низшими, полуинтеллигентными слоями населенія и вызвала рядъ попытокъ демократизаціи театра, которыя къ половинѣ этого вѣка создали Волкова. И съ тѣхъ именно поръ театръ занялъ свое доминирующее положеніе въ русской жизни.

Придворный и школьный театръ во всѣ стороны пускаетъ свои побѣги.

По словамъ такого знатока нашего стараго быта, какъ Забѣлинъ, «разночинная интеллигенція посадской Москвы въ первой половинѣ XVIII ст. была единственнымъ хранителемъ, представителемъ и производителемъ те-

атральнаго, если не искусства, то ремесла, которое недалеко находилось и отъ искусства, распространяя о немъ первыя понятія, развивая въ своей публикѣ вкусъ, охоту, потребность въ увеселеніяхъ этого рода. Канцеляристы, копіисты, даже стряпчіе, заодно съ дворовыми людьми, съ великимъ усердіемъ занимались лицедѣйствомъ и, затрачивая по времени не малую сумму на наемъ помѣщенія, «производили гисторическія всякія приличествующія дѣйствительныя публичныя каммеди для желающихъ благосклонѣйшихъ смотрителей».

Поразительно быстрое развитіе за XVIII в. самыхъ разнообразныхъ видовъ театра—придворнаго, казеннаго, частныхъ, предпринимательскихъ и крѣпостныхъ, «благородныхъ», фабричныхъ и пр.—подтверждается множествомъ фактовъ. Современныя имъ и позднѣйшія свидѣтельства вскрываютъ и причины этого явленія.

Составитель «Драматическаго Словаря» въ 1787 г. писалъ: «Каждый знаетъ, что въ десятилѣтнее время и меньше начальники, управляющіе отдаленными городами отъ столицъ Россіи, придумали съ корпусомъ тамошняго дворянства заводить благородныя и полезныя забавы; вездѣ слышимъ театры построенные и строящіеся, въ которыхъ заведены довольно изрядные актеры. Во многихъ благородные люди стараются къ забавѣ своей и общей пользѣ писать и переводить драматическія сочиненія, и примѣтно, что дѣти благородныхъ людей и даже разночинцевъ восхищаются болѣе зрѣніемъ театральнаго представленія, нежели гоняніемъ голубей, конскими рысканіями, или травлею зайцевъ, и входятъ въ разсужденія о пьесахъ, чему я самъ бывалъ въ провинціяхъ свидѣтель». Для сѣрой, часто грязной и нелѣпой, рабской русской жизни театръ былъ почти единственнымъ свѣтомъ, «возвышающимъ обманомъ», средствомъ пропаганды новыхъ подвиговъ и эстетическихъ требованій, замѣной активной жизни и дѣятельности. Къ нему рвется все сколько-нибудь живое, отзывчивое, ищущее. Изъ грязнаго мрака старой канцеляріи «подканцеляристъ» Крыловъ черезъ театръ и только благодаря театру выбивается въ первые ряды литературы. Поверхностное, легкое «театральство» молодого Грибоѣдова сдѣлало его въ концѣ концовъ авторомъ «Горя отъ ума». И вездѣ—яркіе слѣды напряженнаго интереса къ театру, восторженные гимны ему.

Неудачливый соперникъ Фонвизина Лукинъ въ предисловіи къ своей очень слабой комедіи «Щепетильникъ» даетъ драгоцѣнныя свѣдѣнія о «комедіи, во всенародномъ театрѣ представляемой»: «Со второго дня Святыя Пасхи открылся сей театръ; онъ сдѣланъ на пустырѣ за Малою Морской. Нашъ низкія степени народъ толь великую жадность показалъ, что, оставя другія свои забавы, изъ которыхъ иныя дѣйствіемъ не весьма забавны, ежедневно на оное зрѣлище сбирался. Играютъ

тутъ охотники, изъ разныхъ мѣстъ собранные, и между оными два—три есть довольно способностей имѣющіе, и склонность чрезмѣрную. Сія народная потѣха можетъ произвесть у насъ не только зрителей, но, современемъ, и писцовъ (писателей, авторовъ), которые сперва хотя и неудачны будутъ, но впослѣдствіи исправятся... Сіе для народа упражненіе весьма полезно и потому великія похвалы достойно». Популярнѣйшій въ началѣ прошлаго вѣка драматургъ кн. А. А. Шаховской писалъ въ своей «Лѣтописи русскаго театра»: «Опроверженіемъ распространеннаго чужелюбіемъ мнѣнія, что театръ въ Россіи—не народная нужда, а насильственное введеніе,—кромѣ начальнаго появленія въ семинаріяхъ и теремахъ, совершенно свободнаго рожденія въ Ярославлѣ, существованія за плату Книпперова театра, можетъ служить разореніе многихъ помѣщиковъ на домашніе театры, какъ самое пріятнѣйшее наслажденіе ихъ охоты и гостепріимства; а нынѣшніе театры почти во всѣхъ губернскихъ городахъ отъ остзейскихъ провинцій до китайской границы и, наконецъ, кто изъ военныхъ людей не видалъ въ полкахъ, на святкахъ, гренадеръ Синавовъ и флейтщиковъ Ильменъ, а о мельникахъ и сбитеньщикахъ и говорить нечего: ихъ даже и старинные подьячіе представляли».

Въ 1829 г. въ Москвѣ какой то книгопродавецъ А. П. напечаталъ свою автобіографію въ стихахъ:

Охота къ чтенію вселилась
Еще съ младенчества въ меня,
И искра эта заронилась,
Какъ пламя сильнаго огня.

. . . .

И надъ Шекспиромъ я трудился,
Но, видно, онъ мнѣ не годился,
И я его не понималъ.

Проснувшееся сознаніе направило его къ театру, сдѣлало страстнымъ театраломъ и актеромъ-любителемъ. При одномъ упоминаніи о театрѣ онъ дѣлается «рабомъ восторга»:

Театръ! Театръ! Моя отрада!
Чѣмъ я не жертвовалъ тебѣ?
И нынѣ ты одна услада
Въ моей прегорестной судьбѣ.
Тебѣ послѣдній лептъ съ восторгомъ
И нынѣ въ жертву приношу,
Когда людей въ собраньи многомъ
Въ амфитеатрѣ я сижу.

Я старожилъ театра точно,
И такъ друзья меня зовутъ.
Бывало, восемь верстъ нарочно
Мнѣ ничего не стоилъ путь,
Чтобъ побывать на бенефисѣ,
Въ ладоши хлопать той актрисѣ,
Которая могла вдохнуть
Восторгъ мнѣ въ пламенную грудь.
Театра искра вспламенялась
И постепенно разгоралась
Въ моей восторженной груди...

Безвѣстный книгопродавецъ, полуинтеллигентъ, въ этомъ отношеніи такъ близокъ къ «неистовому Виссаріону» Бѣлинскому, съ его восторженнымъ культомъ театра.

«Театръ!.. Любите ли вы театръ такъ, какъ я люблю его, т.-е. всѣми силами души вашей, со всѣмъ энтузіазмомъ, со всѣмъ изступленіемъ, къ которому только способна пылкая молодежь, жадная и страстная до впечатлѣній изящнаго! Или, лучше сказать, можете ли вы не любить театръ больше всего на свѣтѣ, кромѣ блага и истины? И въ самомъ дѣлѣ, не сосредоточиваются ли въ немъ всѣ чары, всѣ обаянія, всѣ обольщенія изящныхъ искусствъ? Не есть ли онъ исключительно самовластный властелинъ нашихъ чувствъ, готовый во всякое время и при всякихъ обстоятельствахъ возбуждать и волновать ихъ, какъ воздымаетъ ураганъ песчаныя мятели въ безбрежныхъ степяхъ Аравіи? Какое изъ всѣхъ искусствъ владѣетъ такими могущественными средствами поражать душу впечатлѣніями и играть ею самовластно?... Что же такое, спрашиваю васъ, этотъ театръ? О, это истинный храмъ искусства, при входѣ въ который вы мгновенно отдаляетесь отъ земли, освобождаетесь отъ житейскихъ отношеній»...

«Вспламенившаяся и постепенно разгорѣвшаяся искра театра» наложила свою печать на всю духовную жизнь нашего общества. Театръ затронулъ наиболѣе интимныя глубины русской души, и только у насъ выросъ въ большое общественное явленіе, изъ «потѣхи» сдѣлался школой и храмомъ...

Исторія русскаго театра—одна изъ важныхъ и блестящихъ сторонъ въ исторіи русской культуры, но вмѣстѣ съ тѣмъ и одна изъ наименѣе изслѣдованныхъ нашей исторической наукой. Русское общество относилось и продолжаетъ относиться къ театру съ особенно напряженнымъ вниманіемъ и любовью, которыя принимали въ нѣкоторые моменты характеръ страстнаго увлеченія, и вмѣстѣ съ тѣмъ наше общество слишкомъ мало знакомо съ прошлыми судьбами театра и ходомъ его развитія.

Развитіе русскаго театра шло быстрымъ темпомъ. Онъ—самый юный въ

семьѣ европейскихъ театровъ. Онъ только началъ слагаться въ стройную форму, когда нѣкоторыя западно-европейскія сцены уже достигли высокой степени совершенства, имѣли и геніальныхъ драматурговъ, и замѣчательныхъ актеровъ, и тонко разработанныя теоріи сценическаго искусства. Но, начавъ жить значительно позднѣе другихъ, русскій театръ во всѣхъ его слагающихъ частяхъ, и въ драматургіи, и въ искусствѣ актера, и въ обстановкѣ спектакля, развивался съ такой напряженностью и быстротой, что успѣлъ къ нашему времени сравняться съ западно-европейскимъ театромъ въ глубинѣ и красотѣ своихъ достиженій, а въ иныхъ отношеніяхъ, быть можетъ, даже возвысился надъ нимъ, какъ объ этомъ свидѣтельствуютъ большіе успѣхи русскаго театра за границей, и какъ это многократно признавали сами сценическіе дѣятели и критики Запада.

Цѣлый рядъ условій способствовалъ такой быстротѣ роста нашего театра. Не подлежитъ, конечно, сомнѣнію, что значительно помогло ему то, что онъ имѣлъ уже готовые образцы на Западѣ, и въ драматургіи, и на сценѣ—этимъ образцамъ онъ подражалъ или подъ ихъ вліяніемъ жилъ. Но не въ одномъ этомъ причина его быстраго внѣшняго и внутренняго роста: были и другія причины, болѣе глубокія и сложныя. И одна изъ весьма важныхъ—тотъ интересъ и та любовь русскихъ людей къ театру, въ благотворной атмосферѣ которыхъ протекала вся его, сравнительно недолгая, жизнь. Почти одновременно съ возникновеніемъ нашего театра явились и этотъ интересъ, и эта любовь, притомъ, какъ мы видѣли выше, въ самыхъ различныхъ общественныхъ слояхъ. Любовь къ театру у насъ была нѣсколько особаго склада. Она была любовью не только «художественною»; русскій зритель шелъ въ театръ не только за эмоціями чисто эстетическаго порядка: въ немъ онъ искалъ и находилъ отвѣты и на иные запросы, въ томъ числѣ общественные.

«Театръ—школа», «театръ—каѳедра»: эти опредѣленія особенно подходили къ русскому театру. Была эпоха въ нашей жизни, очень продолжительная, когда такою школою общественности оказывался чуть ли не исключительно одинъ театръ, когда московскій Малый театръ въ своемъ просвѣтительномъ значеніи стоялъ рядомъ съ Московскимъ университетомъ, когда только въ театрѣ общество находило выходъ своимъ наболѣвшимъ чувствамъ. И все это поставило въ Россіи театръ въ положеніе совершенно исключительное, придало ему чрезвычайно важную, отвѣтственную и сложную роль, опредѣлило нѣкоторыя, совершенно особыя, черты въ его обликѣ.

Все это увеличиваетъ важность и интересъ исторіи русскаго театра, но разработанность ея, съ одной стороны, знакомство съ нею общества, съ другой, далеко не пропорціональны такой важности и такому интересу. Драматургія, входящая въ кругъ предметовъ изученія общей исторіи нашей литературы, еще въ болѣе счастливомъ положеніи; исторія же собственно

сцены, искусства актера и другихъ дополнительныхъ частей театральнаго цѣлаго разработана пока очень мало и во всякомъ случаѣ далеко не полно. Наша литература знаетъ рядъ великолѣпныхъ работъ и по этой части исторіи театра, работъ большой научной цѣнности. Обслѣдованъ и разработанъ матеріалъ по нѣкоторымъ отдѣльнымъ моментамъ нашего театральнаго прошлаго; заботливо собираются матеріалы по исторіи русскаго театра нашими музеями, въ томъ числѣ спеціально театральнымъ музеемъ А. А. Бахрушина, перешедшимъ въ вѣдѣніе Императорской Академіи Наукъ, и отдѣльными коллекціонерами. Но сдѣланы пока лишь очень немногія попытки дать стройное историческое изображеніе жизни русскаго театра. Потребность же широкихъ круговъ читателей въ такомъ изображеніи—несомнѣнная и вполнѣ отчетливо сознаваемая. Не будетъ преувеличеніемъ сказать, что мысль о сравнительно обширной, но вмѣстѣ съ тѣмъ и доступной среднему читателю «Исторіи русскаго театра» уже нѣсколько лѣтъ «виситъ въ воздухѣ».

Наше изданіе должно явиться посильнымъ осуществленіемъ этой назрѣвшей мысли, должно отвѣтить этой большой потребности. А состояніе нашей науки и количество накопленныхъ матеріаловъ даютъ смѣлость думать, что сейчасъ такая «Исторія русскаго театра» уже осуществима. Она еще не можетъ разсчитывать на совершенную полноту, на безупречную планомѣрность, стройную гармонію въ частяхъ, — такая «Исторія русскаго театра»—дѣло будущаго и, можетъ быть, не очень близкаго; но и теперь уже можно надѣяться на нѣкоторое приближеніе къ этой цѣли.

Изданіе наше обращается къ широкому кругу читателей. Оттого оно, на нашъ взглядъ, не должно носить характера строго академическаго. И потому, хоть оно и будетъ выполнено путемъ, такъ сказать, монографическимъ, составится изъ ряда главъ, написанныхъ спеціалистами по различнымъ областямъ исторіи театра, оно, при всей научной серьезности, будетъ стремиться сохранить доступность изложенія. Наша задача — дать «Исторію русскаго театра» всѣмъ тѣмъ читателямъ, которые не только любятъ театръ, но и хотятъ просвѣтить и обогатить эту любовь къ театру знаніемъ его прошлаго, его послѣдовательной эволюціи.

Лишь въ такомъ знаніи любовь и интересъ къ театру получаютъ прочную и широкую основу.

Сознавая, что истинный объектъ историческаго изученія—лишь явленія прошлаго, завершившаго полный кругъ своего развитія, мы тѣмъ не менѣе сочли нужнымъ и интереснымъ, въ цѣляхъ полноты, довести нашу «Исторію русскаго театра» до его послѣднихъ дней, включить въ рамки описанія и то въ театрѣ, что сейчасъ находится въ процессѣ роста.

Въ раннюю пору своей жизни русскій театръ не былъ дифференцированнымъ, въ немъ сливались драма, опера, балетъ на одной сценѣ; часто они пользовались общими актерскими силами. Затѣмъ наступила неизбѣжная

дифференціація, основное условіе всякаго развитія. Наше изданіе лишено возможности съ одинаковой полнотой и обстоятельностью дать исторію жизни всѣхъ видовъ театра. Для этого потребовалось бы не шесть томовъ, но вдвое, можетъ быть, даже втрое большее ихъ количество. Главнымъ предметомъ нашей «Исторіи русскаго театра» будетъ потому лишь одна, на нашъ взглядъ, важнѣйшая изъ частей, именно театръ драматическій. Ему, его прошлымъ судьбамъ и его настоящему положенію посвящено большинство главъ изданія. Но рядъ самостоятельныхъ главъ будетъ удѣленъ также исторіи оперы и балета, при чемъ эти главы должны составить какъ бы дополненіе къ основному содержанію нашей «Исторіи русскаго театра».

Въ виду того, что біографіи драматурговъ можно найти въ любой изъ общихъ исторій русской литературы, мы даемъ только свѣдѣнія о жизни артистовъ и крупнѣйшихъ театральныхъ дѣятелей—не драматурговъ.

Наша «Исторія русскаго театра» будетъ коллективнымъ трудомъ. Отдѣльныя области этой исторіи настолько разрослись, настолько богаты матеріалами, что охватить ихъ одному изслѣдователю едва ли возможно. Дѣло редакціи—внести въ этотъ коллективный трудъ внѣшнюю и внутреннюю согласованность. Насколько намъ удалось достигнуть этой цѣли, судить, конечно, не намъ. Мы даемъ обобщеніе уже собраннаго и изслѣдованнаго—точку опоры, базисъ для дальнѣйшихъ работъ. Только путемъ такихъ постепенныхъ обобщеній можетъ создаться со-временемъ полная научная и научно-популярная исторія нашего театра.

Центромъ развитія русскаго театра были, конечно, Москва и Петербургъ. Тутъ всегда бился главный пульсъ нашей театральной жизни, тутъ вырабатывались формы и принципы русскаго сценическаго искусства. Потому и въ нашемъ изданіи будетъ отдано преимущественное вниманіе московскимъ и петербургскимъ, въ одинаковой степени, театрамъ. Но меньше всего хотѣли бы мы игнорировать исторію театра за предѣлами двухъ столицъ, въ провинціи. Нѣсколько главъ будетъ посвящено спеціально провинціальнымъ театрамъ и ихъ исторіи, насколько имѣющіеся матеріалы позволяютъ возстановить прошлое этихъ театровъ.

Таковы основныя цѣли, какія ставитъ себѣ настоящее изданіе. Содѣйствіе и сотрудничество лицъ, имена которыхъ перечислены выше, позволяютъ надѣяться, что цѣлей этихъ удастся достигнуть.

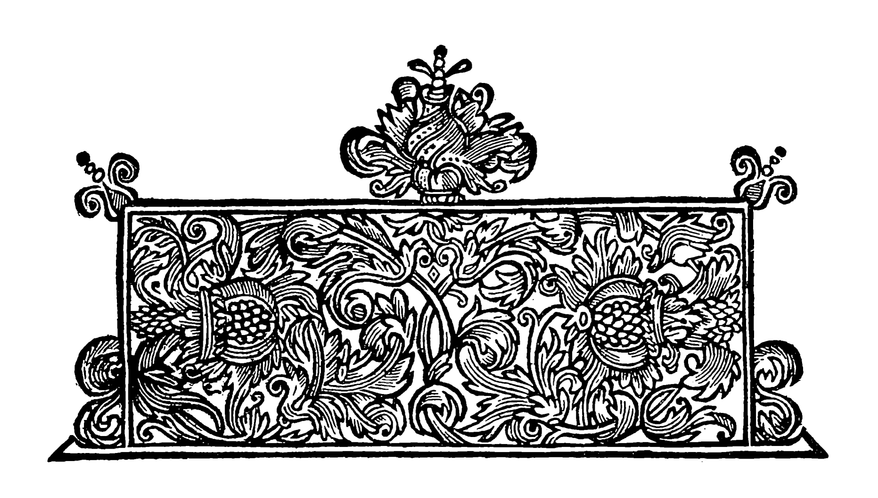
Большое вниманіе будетъ обращено на иллюстраціонную часть, для которой будутъ использованы, благодаря любезному разрѣшенію владѣльцевъ, богатые матеріалы театральнаго музея А. А. Бахрушина, собранія В. В. Протопопова, Александринскаго театра, Румянцовскаго и Историческаго музеевъ, Третьяковской галлереи, Публичной библіотеки, Музея Императора Александра III, Эрмитажа, Академіи Наукъ и Художествъ и другихъ общественныхъ и частныхъ хранилищъ.

При подборѣ иллюстрацій мы не могли руководиться только однѣми художественными задачами. Какъ это ни странно, прошлое театра оставило очень мало слѣдовъ въ нашей живописи и скульптурѣ. Съ большимъ трудомъ, въ особенности для XVII—XVIII вв., приходилось разыскивать и подбирать разрозненные случайные матеріалы, не всегда значительные по своимъ художественнымъ достоинствамъ. Портреты многихъ театральныхъ дѣятелей нашего прошлаго не сохранились; нѣкоторые дошли испорченными отъ времени, были написаны третьестепенными художниками. Считая ихъ драгоцѣннымъ историческимъ матеріаломъ, мы включили въ свое изданіе и воспроизведенія такихъ оригиналовъ, которые не имѣютъ художественной цѣнности или представляютъ ее въ очень слабой степени.

Дѣятельное участіе въ нашемъ изданіи долженъ былъ принять В. К. Божовскій. Мы не могли воспользоваться его цѣннымъ сотрудничествомъ: тяжкая болѣзнь и преждевременная смерть помѣшали ему кончить подготовленный и уже начатый для насъ трудъ. Взятыя имъ статьи пришлось передать другимъ лицамъ, что и задержало нѣсколько выходъ въ свѣтъ нашего изданія. Въ одномъ изъ послѣдующихъ томовъ будутъ даны характеристика и портретъ В. К.

Въ заключеніе считаемъ своимъ долгомъ принести нашу глубокую благодарность Дирекціи Императорскихъ театровъ, А. А. Бахрушину, В. В. Протопопову, управленію Румянцевскаго и Историческаго музеевъ, Публичной библіотеки, богатыя собранія которыхъ по исторіи русскаго театра широко использовало наше изданіе; проф. Б. В. Варнеке, В. И. Саитову, А. Е. Молчанову, Н. А. Попову, А. П. Боткиной, Ж. А. Полонской, И. Е. Рѣпину, бар. Н. Н. Врангелю, В. О. Гиршману, А. А. Стаховичу, И. П. Чехову, Н. П. Ульянову, проф. В. И. Рѣзанову, В. А. Михайловскому, К. А. Фишеру, В. Ѳ. Саводнику, Б. Л. Модзалевскому, Н. И. Романову, С. С. Игнатову, благодаря содѣйствію или указаніямъ которыхъ мы имѣли возможность значительно обогатить иллюстраціонную часть нашего изданія,—и вообще всѣмъ лицамъ, которыя пришли къ намъ на помощь своими цѣнными совѣтами.





НАРОДНАЯ ДРАМА.



а раннихъ ступеняхъ развитія культуры народная словесность, еще безграмотная и безличная, не знала отдѣльныхъ видовъ поэтическаго творчества. Всѣ элементы поэзіи—зародыши того, что впослѣдствіи получило названіе эпоса, лирики, драмы,—находились въ ту раннюю пору еще въ слитномъ (синкретическомъ) состояніи, не выдѣляясь въ особыя, каждому изъ нихъ свойственныя, формы проявленія. Первоначальная пѣсня, въ которой на первомъ мѣстѣ стоитъ даже не слово, а музыкальная мелодія и ритмъ, обычно исполняется хоромъ; при этомъ ея незамысловатый текстъ, являющійся, въ большинствѣ случаевъ, только припѣвомъ, подспорьемъ къ музыкальному мотиву, и иногда состоящій лишь изъ простыхъ восклицаній, дополняется и поясняется движеніями, мимикою,—нѣкотораго рода дѣйствіемъ. Такимъ образомъ, уже въ первобытномъ народномъ пѣснотворчествѣ проявляется одинъ изъ существенныхъ элементовъ драмы—*дѣйствіе*. Въ дѣйствіи, которое неразрывно связывается какъ съ эпическимъ сказомъ, такъ и съ лирическимъ выраженіемъ чувства, обнаруживается присущее каждому человѣку стремленіе къ наглядности, изобразительности, въ соединеніи съ способностью мимированія, подражанія чужимъ жестамъ, движеніямъ, ухваткамъ, голосу и т. д. Это и есть основное зерно, изъ котораго выростаетъ впослѣдствіи драматическое искусство. Нерѣдко пантомима, въ видѣ соотвѣтствующей пляски, исполняется въ тактъ хоровому пѣнію молча, ли-

цами, въ немъ неучаствующими, а только наглядно иллюстрирующими его содержаніе. Мотивы этой хоровой поэзіи, связанной съ дѣйствомъ, даются условіями быта, очередными или случайными, какъ, напримѣръ, война, охота, пора полового спроса, похороны и поминки и, въ особенности, — обряды культоваго характера, связанные со смѣною временъ года, тѣми или иными проявленіями силъ природы, наконецъ,—съ чествованіемъ боговъ. Съ обрядами соединяются также моленія, при чемъ подражательный элементъ дѣйства находится въ тѣсной связи съ желаніями и надеждами первобытнаго человѣка, который вѣритъ, что извѣстное символическое воспроизведеніе желаемаго вліяетъ на его осуществленіе. Само собою разумѣется, что съ развитіемъ бытовыхъ формъ и культовой обрядности появляются и новые, и болѣе разнообразные поводы для хоровой игры-пѣсни. По мѣрѣ того, какъ припѣвы хора становятся все болѣе и болѣе содержательными, и самый текстъ ихъ все больше и больше выдвигается въ игрѣ или обрядѣ на первое мѣсто. При этомъ хоръ, первоначально единый, распадается на двѣ группы, которыя перепѣваются между собою («антифонное пѣніе»). Такимъ образомъ выступаетъ на сцену и второй существенный элементъ драмы—*діалогъ*, первоначально еще хоровой, которымъ сопровождается и поясняется мимическое дѣйствіе. Въ дальнѣйшемъ развитіи собственно словесной части драматической игры-пѣсни изъ хора выдѣляется главный пѣвецъ, корифей, какъ уставщикъ и носитель текста,—и роли иногда мѣняются: раньше «актеры» исполняли нѣмую пантомиму подъ припѣвы хора, теперь же самъ хоръ является мимическимъ иллюстраторомъ пѣсни своего руководителя. Затѣмъ и этотъ послѣдній, въ свою очередь, можетъ раздѣлиться на два лица, чередующіяся между собою въ пѣніи («амебейное пѣніе»), и первоначальный монологъ корифея разбивается въ діалогъ двухъ актеровъ, уже не хоровой, а личный, открывающій просторъ личному вдохновенію и импровизаторскимъ способностямъ исполнителей. Наконецъ, дальнѣйшимъ шагомъ въ развитіи и осложненіи этого пѣсенно-игрового дѣйства являются костюмировка и гримировка, въ видѣ переряживанія богами, чудовищами, людьми, животными и т. п. Такимъ образомъ вводится въ дѣло еще и третій элементъ драмы—*подражательно-изобразительный.*

Итакъ, въ постепенномъ ходѣ своего развитія, идущаго параллельно развитію и осложненію народной жизни, драматическое дѣйство—игра, обрядъ или культовая церемонія — еще за предѣлами литературы понемногу выдѣляется изъ синкретической хоровой пѣсни въ свою особую форму. Съ постепеннымъ развитіемъ діалога создаются бытовые эпизоды и сценки съ опредѣленными типами и масками и пр. И когда, наконецъ, настаетъ пора перехода отъ собирательнаго народнаго творчества къ личному, искусственному, когда рядомъ съ общенародною словесностью появляется и начинаетъ развиваться литература, тогда всѣ указанные выше отдѣльные элементы



Неизвѣстный художникъ. Народное гулянiе.
(Изъ Собранiя А. А. Бахрушина).

драмы объединяются въ одно цѣлое и трудомъ отдѣльныхъ поэтовъ получаютъ художественную обработку въ особомъ видѣ поэзiи.

Такимъ представляется намъ, въ самыхъ общихъ чертахъ, путь постепеннаго развитiя драмы отъ синкретической дѣйственной пѣсни до художественнаго театральнаго зрѣлища и отъ первобытнаго монолога или дiалога до литературной разработки сложныхъ драматическихъ сюжетовъ. Отдѣльные этапы этого долгаго пути, въ видѣ болѣе или менѣе опредѣленныхъ проявленiй тѣхъ или иныхъ элементовъ драмы, можно прослѣдить и въ русской народной поэзiи,—въ ея прошломъ (насколько оно намъ извѣстно) и настоящемъ. При этомъ необходимо имѣть въ виду, что на протяженiи цѣлаго ряда вѣковъ первоначальная игра, конечно, подвергалась извѣстнымъ измѣненiямъ: въ нее входили новыя составныя части, которыя отчасти сливались со старыми, отчасти же вытѣсняли ихъ; не сдѣлавшись предметомъ какой-либо, хотя бы самой элементарной, литературной обработки (какъ это было на Западѣ), наши народныя дѣйства, съ другой стороны, восприняли въ себя, въ сильно опрощенномъ и искаженномъ видѣ, нѣкоторые отголоски литературныхъ произведенiй,—подобно тому, какъ это же случилось и съ нашей старинной пѣсней, которая иногда замѣняется искаженною передачею того или другого искусственнаго романса. Такимъ образомъ, въ современномъ своемъ

состояніи наши народныя зрѣлища драматическаго вида представляютъ пеструю смѣсь стародавняго съ новымъ, пережитковъ далекой древности съ мотивами, сравнительно, очень недавняго происхожденія.

Попытаемся отмѣтить въ этой области важнѣйшее и наиболѣе характерное.

Несомнѣнно, древнѣйшіе изъ сохранившихся до нашего времени или еще недавно существовавшихъ народныхъ обрядовъ и игръ связаны съ праздниками солнечнаго года, установившимися, конечно, еще въ ту отдаленную эпоху, когда солнце чествовалось, какъ божество, дарующее жизнь природѣ. Два солноворота, зимній и лѣтній, дѣлятъ этотъ народно-праздничный кругъ на двѣ части и служатъ начальными днями цѣлаго ряда праздниковъ, изъ которыхъ многіе соединены съ обрядами или играми драматическаго характера, имѣющими видъ особыхъ представленій, съ извѣстнымъ распредѣленіемъ ролей и иногда даже съ нѣкоторою костюмировкою. Въ ряду этихъ праздниковъ первое мѣсто по богатству драматическаго содержанія занимаютъ святки.

Послѣдніе дни стараго и начало новаго года съ незапамятныхъ временъ имѣли и имѣютъ въ народномъ быту особое значеніе. Въ древней Греціи въ эту пору происходили празднества въ честь Діониса, въ Римѣ эти дни были временемъ разгула сатурналій. Съ водвореніемъ христіанства святки получили нѣсколько иную окраску, но старая ихъ сущность осталась неизмѣненною, представляя любопытный примѣръ культурнаго переживанія. Оттого-то святочная обрядность, въ ея проявленіяхъ у различныхъ народовъ Европы, и представляетъ чрезвычайно много общаго и поразительно сходнаго даже въ мелочахъ. Для первоначальной же исторіи нашего театра многіе святочные обряды и игры имѣютъ существенное значеніе.

Въ особенности можно это сказать о святочномъ переряживаніи, которое всегда соединяется съ представленіемъ, иногда только мимическимъ (пляска, борьба и т. п.), но очень часто и разговорнымъ. Древнѣйшія документальныя свидѣтельства о переряживаніи и соединенныхъ съ нимъ забавахъ на Руси восходятъ къ XI столѣтію и всегда заключаютъ въ себѣ строгое осужденіе этой потѣхи. Таково, напр., извѣстное порицаніе *москолудства* въ словѣ новгородскаго епископа Луки Жидяты («москолудство» объясняютъ обычно словами: «маска» и «луда», т.-е. повязка. Въ древней письменности извѣстны также слова: «москолудити» и «москолудъ»). Наиболѣе распространенными у насъ, какъ и повсюду въ Европѣ, типами ряженья являются фигуры животныхъ: волковъ, лисицъ, журавлей, въ особенности же медвѣдя и козы. Традиціонное ряженье медвѣдемъ восходитъ къ глубокой древности, къ той порѣ, когда живой медвѣдь являлся дѣйствующимъ лицомъ въ Діонисовскихъ процессіяхъ и когда еще существовалъ своеобразный культъ этого звѣря (а также и медвѣдицы), спустившагося мало-по-малу отъ

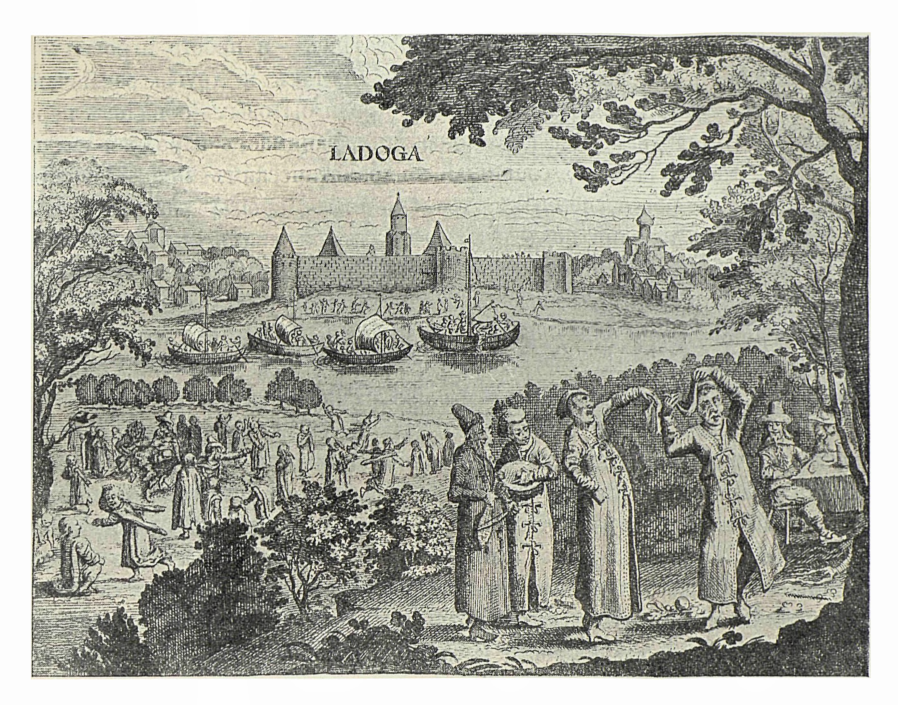


Скоморохи. Изъ «Путешествія» Олеарія 1636—39 гг.

серьезнаго культового значенія къ роли потѣшнаго, ученаго животнаго. Что касается козы, то извѣстно, что козелъ также принималъ видное участіе въ Діонисіяхъ и что его греческое наименованіе отразилось въ такъ называемой «трагодіи», откуда происходитъ и позднѣйшее названіе извѣстнаго вида драмы—«трагедіей». Далѣе, очень часто случается, что мужчины рядятся женщинами и наоборотъ; наконецъ, очевидно, уже позднѣйшаго происхожденія переряживанье въ цыганъ, разбойниковъ и т. п. При этомъ, какъ уже было сказано выше, ряженые или «окрутники» иногда ограничиваются только мимикой или пляской, но часто разыгрываютъ и небольшія сценки очень незатѣйливаго бытового содержанія. Такъ, если ряженые являются съ медвѣдемъ и козою, то изображается извѣстное представленіе ручного медвѣдя, при чемъ «коза» подплясываетъ, ударяя въ «ложки»; «цыгане» гадаютъ, продаютъ лошадей, воруютъ; «разбойники» представляютъ «лодку», т.-е. садятся на полъ въ два ряда въ видѣ гребцовъ и поютъ: «Внизъ по матушкѣ по Волгѣ», съ прибавленіемъ разговора между атаманомъ и есауломъ; въ Новгородской губерніи, гдѣ ряженые зовутся «кудесниками», а ихъ представленія «кудесами», разыгрываются иногда уже цѣлыя пьесы позднѣйшаго, литературнаго происхожденія, о которыхъ будетъ сказано ниже, но заурядное представленіе чаще всего ограничивается незатѣйливыми комическими сценками и шутовскими діалогами, какъ, напримѣръ, разговоръ лѣкаря съ больнымъ, бесѣда двухъ мужиковъ на тему: «не любо—не слушай, а врать не мѣшай» и т. п.

Эти народные святочные спектакли, по своему характеру и содержанію, совершенно однородны съ старинными нѣмецкими «масленичными играми» (Fastnachtspiele), которыя, въ свою очередь, близко подходятъ къ французскимъ фарсамъ и «дурачествамъ» (soties) и къ импровизаціямъ итальянской народной commedia dell'arte. На святкахъ и на масленицѣ какъ въ средневѣковой Германіи, такъ и у насъ, толпа ряженыхъ ходила изъ дома въ домъ, разыгрывая коротенькія сценки, содержаніе которыхъ иногда заимствовалось изъ животнаго эпоса, напр., изъ сказокъ о лисѣ, чаще же—изъ повседневной жизни, и отличалось обыкновенно грубымъ, нерѣдко непристойнымъ комизмомъ. По окончаніи представленія иногда выступалъ впередъ «глашатай» и просилъ публику не сердиться на шутку, если она показалась слишкомъ грубой, такъ какъ на все есть свое время, и всякій понимаетъ, что на масленицѣ веселѣе, чѣмъ въ страстную пятницу. Какъ и у насъ, представленіе заключалось пѣніемъ, пляской и угощеніемъ ряженыхъ; какъ и у насъ, носителями комизма въ этихъ веселыхъ сценкахъ чаще всего являлись дубоватые мужики, сварливыя бабы, разныя «дурацкія персоны» и т. п. Разница только въ томъ, что на Западѣ, и особливо въ Германіи, эти народныя пьесы еще въ средніе вѣка получили литературную обработку и впослѣдствіи, преимущественно въ эпоху Реформаціи, находили довольно широкое примѣненіе къ политическимъ и общественнымъ обстоятельствамъ времени, между тѣмъ какъ у насъ ихъ отраженіе въ литературѣ было несравненно слабѣе и ограничилось, почти исключительно, воспроизведеніемъ ихъ въ лубочныхъ картинкахъ.

Празднованіе масленицы представляетъ много общаго со святочнымъ весельемъ. Но существуютъ игры и спеціально масленичныя, заключающія въ себѣ, подобно святочнымъ, также нѣкоторыя драматическія черты. Таковы, напримѣръ, «проводы масленицы», — послѣднее увеселительное зрѣлище нашего народа передъ великимъ постомъ, превосходно воспроизведенное Островскимъ въ «Снѣгурочкѣ». Въ тѣсной связи съ этой игрой находится и другой подобный же обрядъ,—проводы зимы и встрѣча весны, существующій у насъ почти въ томъ же видѣ, въ какомъ мы встрѣчаемъ его у западныхъ славянъ и у нѣмцевъ. По нашему народному повѣрью, въ Срѣтенье зима встрѣчается съ лѣтомъ, и между ними происходитъ борьба, а на Благовѣщенье говорятъ, что весна зиму поборола. Въ Германіи эта борьба зимы и весны, смерти и оживленія природы, изображается въ лицахъ ряжеными; у насъ подобная же борьба разыгрывается кое-гдѣ въ видѣ осады снѣжнаго городка; въ большинствѣ же мѣстностей игра, какъ и у западныхъ славянъ, ограничивается лишь тѣмъ, что соломенное чучело, представляющее зиму или смерть, обносится съ пѣснями по полямъ и затѣмъ сжигается или бросается въ воду. При этомъ чучело зимы иногда отождествляется и съ масленицей.



Скоморохи въ Ладогѣ. **Изъ «Путешествія» Олеарія 1636—39 гг.**

Подобно проводамъ масленицы справляются также и проводы весны и лѣта. Кого-нибудь наряжаютъ лошадью, подвѣшиваютъ подъ шею колокольчикъ, сажаютъ верхомъ мальчика, и двое мужчинъ ведутъ подъ уздцы въ поле, а позади весь хороводъ съ громкими прощальными пѣснями провожаетъ и, придя въ поле, раздѣваетъ наряженную лошадь съ разными играми. Тѣмъ же характеромъ отличаются и проводы лѣта или похороны Ярила, Кострубa, Костромы,—драматическій обрядъ, нерѣдко принимающій грубоцинически формы и не лишенный, вмѣстѣ съ тѣмъ, нѣкотораго юмора.

Сопоставленіе указанныхъ нами обрядовъ, имѣвшихъ когда-то, въ глубокой древности, символическій культовой характеръ, показываетъ, что по мѣрѣ вырожденія серьезнаго дѣйства въ забавную игру измѣнялась соотвѣтственно и роль его участниковъ, которые изъ служителей культа обращались въ простыхъ потѣшниковъ. Это видоизмѣненіе обряда выражается, главнымъ образомъ, въ усиленіи его драматическаго элемента, въ распространеніи діалога комическими, балагурными вставками и вообще—въ развитіи потѣшнаго дѣйствія.

Кромѣ обрядовъ, имѣвшихъ первоначально культовое и символическое значеніе, въ народномъ обиходѣ существовалъ и существуетъ донынѣ цѣлый рядъ

обрядовыхъ дѣйствъ бытового характера, а затѣмъ — и просто игровыхъ, не имѣющихъ иной цѣли, кромѣ забавы. Какъ тѣ, такъ и другія заключаютъ въ себѣ немало драматическихъ элементовъ. Среди бытовыхъ обрядовъ первое мѣсто, по богатству драматическаго содержанія, занимаетъ народная свадьба: она является, можно сказать, сплошнымъ драматическимъ представленіемъ, непрерывнымъ рядомъ заученныхъ, традиціонныхъ сценъ, разыгрываемыхъ въ опредѣленномъ порядкѣ подъ руководствомъ опытныхъ бывалыхъ людей. Народъ, повидимому, и самъ сознаетъ этотъ театральный характеръ свадебнаго торжества; на это указываетъ выраженіе: «играть свадьбу», и такая игра всегда привлекаетъ многочисленную публику. Обширная и сложная свадебная драма въ разныхъ мѣстностяхъ разыгрывается различно; но основное ея содержаніе, несмотря на все разнообразіе варіантовъ, остается всегда одно и то же, такъ что ее можно раздѣлить на акты, неизмѣнно слѣдующіе одинъ за другимъ и соотвѣтствующіе главнѣйшимъ моментамъ обряда. Во всѣхъ этихъ актахъ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ является невѣста, на долю которой выпадаетъ наибольшее количество заученныхъ рѣчей, пѣсенъ и причитаній. Женихъ играетъ роль чисто пассивную: за него все говоритъ и дѣлаетъ его руководитель, дружко, отлично знающій всѣ тонкости свадебной церемоніи и притомъ — балагуръ и острословецъ, дающій находчивые отвѣты на всевозможные вопросы, которые, согласно обряду, постоянно ему задаются. Невѣстою также руководитъ дружка, опытная и ловкая, знающая, когда и что слѣдуетъ дѣлать, пѣть и говорить, и слѣдящая за каждымъ шагомъ своей ученицы. Такая дружка носитъ различныя наименованія: вытница, плачея, пѣвуля, стиховодница, заводница и т. п. Такимъ образомъ, дружко и заводница являются режиссерами свадебнаго дѣйства и хранителями его неписаннаго текста. Во всемъ обрядѣ, заключающемъ въ себѣ множество отдѣльныхъ эпизодовъ, нѣтъ ни одного произвольнаго слова: все заранѣе предусмотрѣно и разучено, и все происходитъ «какъ по-писанному», въ строго опредѣленномъ, изстари усвоенномъ порядкѣ; всякое дѣйствіе сопровождается соотвѣтствующими пѣснями, при чемъ дѣвушки-пѣвицы играютъ въ этой свадебной драмѣ роль какъ бы древняго хора...

Свадебные обряды заключаютъ въ себѣ такъ много элементовъ интереснаго зрѣлища, что народъ не только любитъ смотрѣть на настоящую свадьбу, но любитъ также и представлять ее. Во время святочныхъ посидѣлокъ, при крикѣ свадебныхъ пѣсенъ, при стукѣ и топотѣ плящущихъ, молодежь обоего пола переряживается: дѣвицы и женщины—въ мужчинъ, мужчины—въ женщинъ, и разыгрываются свадьбы. Вообще, выборъ невѣсты или жениха, любовь и ухаживанье, а также различныя подробности семейной жизни, составляютъ любимое содержаніе народной забавы и, въ частности,—хороводныхъ игръ и пѣсенъ. Извѣстно, что на народномъ языкѣ говорится: «играть пѣсню»; и дѣйствительно, о большинствѣ хороводныхъ пѣсенъ

можно сказать, что онѣ не просто поются, а разыгрываются—въ смыслѣ драматическаго представленія. Каждая такая пѣсня воспроизводитъ какой-нибудь, смѣшной или грустный, но всегда типичный, бытовой эпизодъ. При этомъ въ большинствѣ случаевъ исполнители ограничиваются только нѣмой игрой подъ пѣніе хора. Такъ, напримѣръ, въ игрѣ, изображающей выборъ невѣсты, въ пѣснѣ поется о томъ, какъ женихъ подступаетъ подъ каменный городъ, разбиваетъ стѣны и выводитъ красну дѣвицу; изображающій жениха въ это время ходитъ между двумя рядами дѣвушекъ, выбиваетъ у нихъ изъ рукъ платки и, наконецъ, беретъ одну изъ нихъ за руку и уводитъ съ собою. Выбравъ такимъ образомъ невѣсту, молодецъ обращается къ сосѣдямъ съ разспросами о ней. Оказывается, что «сосѣдушки-собратушки» не хвалятъ ея; тогда онъ выбираетъ себѣ другую, которую сосѣди «схвалили», и благодаритъ ихъ за то, что они его женили. При выборѣ жениха является хилый, сгорбленный старикъ, еле передвигающій ноги. Пѣсня спрашиваетъ дѣвицу: пойдетъ ли она замужъ за него? Она отдергиваетъ его руки и поворачивается къ нему спиной. «Стлать ли старому постелю?» Она бросаетъ на землю скомканный платокъ, и т. д. Но затѣмъ на смѣну старику является молодой парень,—и дѣвушка, при повтореніи тѣхъ же вопросовъ пѣсни, показываетъ, какъ она будетъ его любить и угождать ему. Въ играхъ, изображающихъ семейныя отношенія, разыгрывается, напримѣръ, такая сцена: жена недовольна мужемъ, и онъ не знаетъ, чѣмъ укротить ея «сердитое сердце». Онъ покупаетъ «саму, саму предиковинну юбку, саму, саму предиковинну кофту» и ухаживаетъ за женою съ подарками: «Ты постой-ка, жена,—я примѣрю на тебя, я примѣрю, приложу, на женушку погляжу». Но жена все отъ него отворачивается. Тогда онъ вновь ѣдетъ за покупками, покупаетъ «саму, саму предиковинну плетку» и обращается къ женѣ съ тѣмъ же предложеніемъ — «примѣрить» и «приложить». Жена начинаетъ увиваться около мужа и цѣлуетъ его.

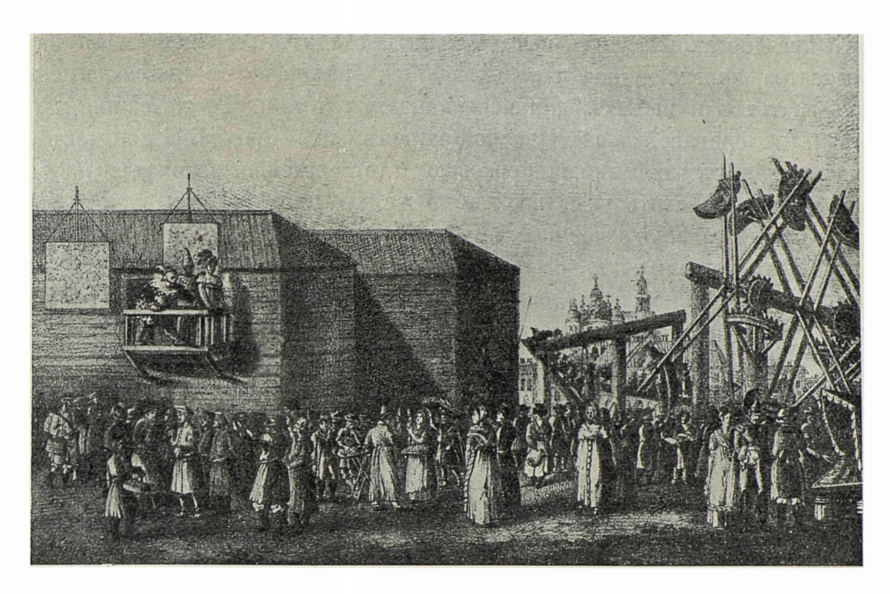


И. И. Скородумовъ. Балаганы въ Петербургѣ.
(А. Богдановъ. «Описаніе Спб.» 1779 г.)

Другія хороводныя игры имѣютъ содержаніемъ шуточныя сцены, въ которыхъ, наравнѣ съ людьми, дѣйствуютъ и животныя. Такова, напримѣръ, игра «въ заиньку», который вертится среди хоровода и не знаетъ, гдѣ ему выскочить, или «въ воробушка», который представляетъ, какъ ходятъ молодцы, дѣвицы, старики, горбатые, хромые, купцы, бояре, скупые, нищіе, пьяные и т. д. Нѣкоторыя игры изображаютъ, подчасъ не безъ юмора, разныя сельскія занятія, напримѣръ, уборку льна и т. п. Наконецъ, существуютъ игры, въ которыхъ юмористически представлены различныя общественныя положенія и отношенія. Изображается, напримѣръ, любовь холопа къ барской дочери; томленія молодой чернички въ монастырской кельѣ: «Не мое бы дѣло къ обѣднѣ ходить, не мое бы дѣло молебны служить; только мое бы дѣло скакать да плясать, только мое бы дѣло игрища собирать»... Выводится на сцену игуменъ, у котораго всѣ постригаются, а потомъ всѣ хотятъ разстричься; черничка приглашаетъ подругъ повеселиться въ отсутствіе игумна, который, вернувшись, зоветъ нарушительницъ порядка на расправу и т. д.

Слѣдуетъ, впрочемъ, сказать, что въ настоящее время всѣ эти игры и другія, имъ подобныя, кажется, въ большинствѣ мѣстностей уже отходятъ въ область преданій, уступая мѣсто танцамъ и пѣнію незатѣйливыхъ «частушекъ» подъ гармонику. Точно такъ же отошли въ область преданій, и притомъ уже очень давно, болѣе двухъ вѣковъ тому назадъ, люди, особенно способствовавшіе развитію драматическихъ элементовъ нашей народной поэзіи, бродячіе народные потѣшники, «веселые скоморохи», сдѣлавшіе забаву своимъ ремесломъ. Когда именно появились они на Руси, — трудно установить съ достовѣрностью; но, безъ сомнѣнія, они существовали еще во времена дотатарскія, такъ какъ упоминаются уже въ первоначальной русской лѣтописи, какъ участники княжеской потѣхи. Не вполнѣ выяснено также происхожденіе и значеніе самаго наименованія: «скоморохъ» или «скомрахъ»; академикъ Веселовскій склоненъ объяснять это слово глаголомъ «скомати»—производить шумъ, хотя склоненъ также видѣть въ этомъ названіи и перестановку отъ арабскаго слова «масхара» — замаскированный шутъ; проф. Кирпичниковъ и Голубинскій видятъ въ скомрахѣ византійскаго «скоммарха»—мастера смѣхотворства. Это послѣднее объясненіе, какъ менѣе искусственное, представляется намъ болѣе подходящимъ. Весьма вѣроятнымъ представляется предположеніе, что скоморохи, бывшіе на Руси первоначально захожими, а не своими людьми, появились у насъ изъ Византіи, гдѣ подобные потѣшники—«глумцы» и «смѣхотворцы» играли довольно видную роль не только въ народномъ, но и въ высшемъ и даже придворномъ обиходѣ.

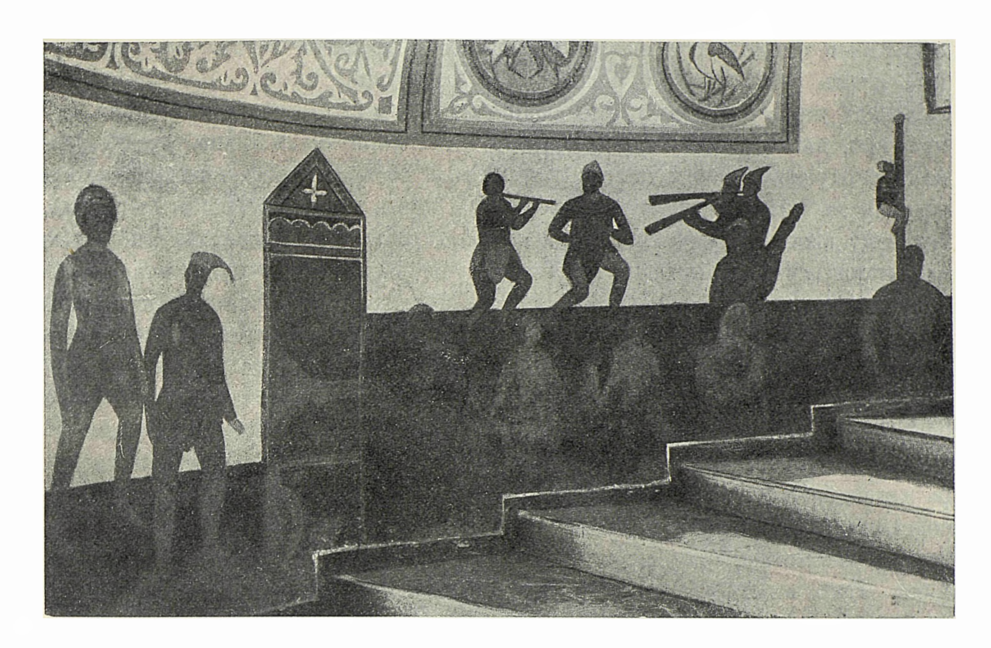
Когда въ началѣ среднихъ вѣковъ великое народное движеніе унесло съ собою древнюю культуру, однимъ изъ немногихъ ея наслѣдій, пережившихъ эпоху погрома, было сословіе мимовъ, главнымъ образомъ—его низшіе,



Неизвѣстный художникъ. (Изъ Собранія литографій Е. Н. Тевяшева). Народное гулянье.

площадные элементы, представителями которыхъ были потѣшники, паяцы, «дураки» (scurrae). Ихъ мы встрѣчаемъ уже при дворѣ первыхъ германскихъ властителей, при чемъ они носятъ разнообразныя греко-римскія клички, но чаще зовутся «іокуляторами» или «жонглерами»—отъ слова jocus—игра; нѣмецкій переводъ того же слова далъ наименованіе «шпильмана» (по-русски—«игрецъ»). Мимы съ теченіемъ времени стали собираться въ труппы, «коллегіи», во главѣ которыхъ стоялъ «архимимъ», съ главнымъ актеромъ и неизбѣжнымъ при немъ потѣшникомъ-дуракомъ, который передразнивалъ его рѣчи и движенія, за что награждался тумаками, къ вящшему удовольствію толпы. Рядомъ съ ними стояли мимы, увеселявшіе публику на пирахъ, на улицахъ, въ шинкахъ и т. п. Упадокъ вкуса расширилъ ихъ спеціальность, принизивъ ихъ общественную роль. Между прочимъ, ихъ нерѣдко отождествляли съ шарлатанами, знахарями и кудесниками, съ нищенствующими жрецами. Не брезговали они и ролью поводырей медвѣдя и своею дѣятельностью не разъ навлекали на себя уже въ IV вѣкѣ нареканія отцовъ церкви, въ глазахъ которыхъ мимъ всегда представлялся язычникомъ, что не мѣшало ему быть любимцемъ народа. Въ Византіи мимы и «глумотворцы», вмѣстѣ съ музыкантами на разныхъ инструментахъ, являлись обычными участниками пировъ, свадебныхъ и погребальныхъ обрядовъ, различныхъ праздниковъ, особенно въ пору январскихъ календъ, т.-е. святокъ, и на масленицѣ. Въ

сценѣ празднованія календъ передъ нами проходитъ весь персоналъ народнаго театра, кривляющійся и побирающійся, ряженые въ мужскихъ и женскихъ платьяхъ и маскахъ, комическія шествія и т. п. То же самое мы видимъ и въ средневѣковой Западной Европѣ, гдѣ бродячій жонглеръ или шпильманъ, такъ же гонимый церковью и отвергаемый законодательствомъ, является неизмѣннымъ участникомъ во всѣхъ проявленіяхъ народнаго веселья. Отличительною особенностью какъ византійскихъ глумотворцевъ, такъ и западныхъ шпильмановъ, былъ ихъ бродячій образъ жизни: всѣ они—люди перехожіе, постоянно скитающіеся съ мѣста на мѣсто и этою своею бывалостью пріобрѣтающіе въ глазахъ народа особое значеніе—людей опытныхъ, много знающихъ и находчивыхъ во всякихъ житейскихъ обстоятельствахъ. Во время своихъ скитаній по бѣлу свѣту какъ византійскіе, такъ и западные «веселые люди» заходили, конечно, и въ Кіевъ, и въ другіе русскіе города, «глумы дѣюще и позоры нѣкакы бѣсовскыя творяще». Недаромъ слово: «шпильманъ» уже въ XII вѣкѣ получило право гражданства въ русскомъ языкѣ, а впослѣдствіи, передѣланное въ «шпынь», сохранилось и до нашего времени. Западные, «латинскіе» шпильманы отличались, подобно восточнымъ скоморохамъ и русскимъ ихъ товарищамъ и подражателямъ, своими кургузыми, короткополыми кафтанами, ношеніе которыхъ въ древней Руси считалось грѣхомъ. Ремесло всѣхъ этихъ народныхъ потѣшниковъ было одинаково: они являлись, прежде всего, музыкантами на разныхъ инструментахъ (гусельники, домрачеи, сопѣльники, сурначи, волынщики и т. д.), затѣмъ — пѣвцами и бахарями; водили съ собой ученыхъ животныхъ — медвѣдей, собакъ, обезьянъ, исполняли разные акробатическіе фокусы, а также и цѣлыя представленія, для которыхъ надѣвали на себя особыя маски или «скураты». Византійскій церковный ригоризмъ, осудившій профессію потѣшника и сулившій ему въ будущей жизни «плачъ неутѣшный никогда же», передался и на Русь въ цѣломъ рядѣ церковныхъ поученій, какъ переводныхъ, такъ и оригинальныхъ. Но этотъ отрицательный взглядъ благочестивыхъ людей на скоморошье дѣло практически мирился съ существованіемъ шутовъ, а народная пословица: «Богъ далъ попа, а чортъ—скомороха» какъ бы оправдывала дѣятельное участіе послѣдняго въ народной обрядности. И дѣйствительно, мы видимъ скомороховъ непремѣнными участниками народныхъ праздненствъ—святочныхъ, масленичныхъ, троицкихъ и др.; мы встрѣчаемъ ихъ и на свадьбахъ, и на могилахъ «родителей» въ поминальные дни. Балагурныя рѣчи и шутовскіе діалоги сватовъ и дружекъ во время свадебнаго пира несомнѣнно обязаны своимъ происхожденіемъ присутствію на этой церемоніи веселыхъ захожихъ людей, безъ которыхъ не ладилось никакое развлеченіе. Постановленія Стоглаваго Собора 1551 г. заключаютъ въ себѣ много любопытныхъ бытовыхъ подробностей, относящихся къ общественному положенію и дѣятельности скомороховъ. Оказывается, между прочимъ, что и у насъ,



Скоморохи. Фреска Кіево-Софійскаго собора.

какъ въ Византіи и на Западѣ, скоморохи составляли артели или дружины и бродили «ватагами» для своего промысла, при чемъ, находя слишкомъ мало добровольныхъ его цѣнителей, не прочь были прибѣгать и къ принужденію,— «играть насильно». О томъ свидѣтельствуютъ жалованныя и уставныя грамоты великихъ и удѣльныхъ князей, предоставлявшихъ своимъ подданнымъ въ числѣ прочихъ льготъ, освобожденіе отъ насильственной игры скомороховъ. Кромѣ скомороховъ бродячихъ, перехожихъ, бывали и осѣдлые, — боярскіе, княжескіе, и притомъ, съ весьма давняго времени, какъ свидѣтельствуютъ, къ сожалѣнію, плохо сохранившіяся, фрески Кіево-Софійскаго собора, изображающія княжескую потѣху съ музыкою и пляскою глумотворцевъ, и повѣствованіе о такой же потѣхѣ въ житіи св. Ѳеодосія Печерскаго. Къ концу XVII или началу XVIII столѣтія скоморохи, какъ сословіе, мало-помалу исчезаютъ, и самое имя ихъ начинаетъ забываться; но какъ балагуры-потѣшники, хотя и не профессіональные, а просто изъ любви къ искусству, они продолжаютъ существовать и до сихъ поръ, по-прежнему являясь неизбѣжными участниками народнаго веселья. Имъ, безъ сомнѣнія, многимъ обязана наша народная комедія, точно такъ же, какъ нѣмецкій Fastnachtspiel во многомъ зависѣлъ отъ старыхъ шпильманскихъ «швенковъ» (Schwänke). Принимая участіе въ праздничномъ обрядѣ, скоморохи оживляли его своими

шутками и остротами, а впослѣдствіи, когда острословіе выдвинулось на первый планъ, развивали его, придумывая шутовскія сцены и разговоры, изъ которыхъ иные и до сихъ поръ сохраняются въ народной памяти. Такъ, напримѣръ, въ Московской Руси еще въ XVII вѣкѣ былъ очень распространенъ слѣдующій фарсъ: на сцену выходилъ «бояринъ», карикатурно наряженный въ высокую шапку изъ березовой коры, надутый, чванный, толстый. Къ нему шли челобитчики съ разными подарками въ лукошкахъ. Они земно кланяются, просятъ правды и милости, но бояринъ ихъ ругаетъ и гонитъ прочь. «Ой, бояринъ! ой, воевода!» восклицаютъ челобитчики: «Любо тебѣ было надъ нами издѣваться, веди же насъ теперь на расправу надъ самимъ собою!» и начинаютъ его тузить и гонять прутьями, приговаривая: «Посмотрите, добрые люди, какъ холопы изъ господъ жиръ вытряхиваютъ!» Послѣ боярина приходитъ чередъ и купцу, у котораго «добрые молодцы» отнимаютъ деньги, и отправляются затѣмъ гулять «во царевъ кабакъ». Подобныя сцены, разжигавшія ненависть народа къ притѣснявшимъ его боярамъ, могли способствовать смутамъ и волненіямъ, о которыхъ знаетъ наша исторія. Любопытно, что мотивъ суда сохранялся въ народной комедіи до послѣдняго времени. Такъ, въ Архангельской губерніи еще недавно на святкахъ или на масленицѣ «водили барина», при чемъ дѣйствующими лицами въ этомъ представленіи являлись: «баринъ» въ старомъ военномъ мундирѣ и пуховой шляпѣ и «панья», его супруга, изображаемая молодымъ парнемъ въ костюмѣ деревенской дѣвушки. Свиту барина составляютъ: «купчина», онъ же и палачъ, «жеребецъ» — мальчишка съ колокольчикомъ на шеѣ, «быкъ» — мальчишка съ широкимъ лбомъ и «удивительные люди»—нѣсколько мальчишекъ, выпачканныхъ сажей; въ представленіи участвуютъ также челобитчики и отвѣтчики въ разныхъ шутовскихъ костюмахъ. Эта игра въ «барина», въ сущности, варіантъ старой и очень распространенной повсемѣстно въ Европѣ святочной (и дѣтской) игры въ «цари», гдѣ выбранный царь творитъ судъ и расправу и даетъ своимъ слугамъ разныя шутовскія приказанія. Даже «удивительные люди» нашей комедіи напоминаютъ нѣмецкихъ ряженыхъ «дикихъ людей», которые также пачкали себѣ лицо сажей. Подъ вліяніемъ нашихъ бытовыхъ условій старая игра видоизмѣнилась и развилась въ сатирическое изображеніе отношеній помѣщиковъ къ крѣпостнымъ. Насмѣшки надъ господами проявляются въ цѣломъ рядѣ шутовскихъ разговоровъ барина или барыни съ лакеемъ, ключникомъ, старостой, управляющимъ и т. п. Особенною популярностью въ этомъ отношеніи пользовался еще въ недавнее время діалогъ, извѣстный подъ названіемъ: «Аѳонька новый и баринъ голый», гдѣ выведенъ промотавшійся помѣщикъ, надъ которымъ все время потѣшается его слуга. Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что такого рода фарсы представляютъ лишь единичныя явленія въ области нашей народной драмы; большею же частью «игра» ограничивается лишь импровизированными не-

Плясунъ и Скоморохъ. Изъ «Русскихъ Народныхъ Картинокъ» Ровинскаго.

замысловатыми діалогами, часто совершенно нецензурнаго свойства, на первую попавшуюся тему. Вообще импровизація въ большомъ ходу среди народа, и основной текстъ разговора постоянно мѣняется примѣнительно къ каждому отдѣльному случаю. Часто совершенно случайно возникаютъ, идутъ въ ходъ и получаютъ распространеніе самые нелѣпые разговоры, имѣющіе оправданіе въ глазахъ народа только въ томъ, что они «сложены складно», т.-е. въ риѳму.

Таково сохраняющееся до сихъ поръ въ народѣ наслѣдіе веселыхъ скомороховъ, которые были по преимуществу носителями народнаго юмора и хранителями неисчерпаемаго запаса забавныхъ разсказовъ и пѣсенъ, шутокъ и прибаутокъ. Скоморошьи ватаги были своего рода труппами странствующихъ актеровъ, молодцовъ «на всѣ руки», всегда готовыхъ показать свой «товаръ» лицомъ при всякомъ удобномъ случаѣ. Память о скоморошьей потѣхѣ осталась и въ нашихъ лубочныхъ картинкахъ — въ изображеніяхъ разныхъ «дурацкихъ персонъ», среди которыхъ видное мѣсто занимаютъ весьма популярные въ свое время «Ѳомушка-музыкантъ» и «Еремушка-поплюхантъ»,

герои цѣлаго ряда самыхъ нелѣпыхъ похожденій, о которыхъ въ нашей литературѣ XVII вѣка существуетъ особое пространное сказаніе. Далѣе, по лубочнымъ же картинкамъ извѣстны: пономарь Парамошка, Савоська, Филатка, а изъ иноземныхъ дураковъ—Петруха Фарносъ, съ длиннымъ носомъ, въ полосатомъ кафтанѣ и колпакѣ съ бубенчиками, и Гоносъ, верхомъ на палочномъ конькѣ, оба заимствованные изъ итальянской пантомимы.

Скоморохи являлись также и въ видѣ кукольниковъ. Представленія кукольной комедіи, постоянно сопровождавшіяся показываніемъ медвѣдя и «козы», которая при этомъ «била въ ложки», давались на Руси съ давнихъ поръ и, по всей вѣроятности, были занесены къ намъ бродячими иноземными скоморохами. По описанію извѣстнаго путешественника Олеарія, видѣвшаго такую комедію въ XVII вѣкѣ подъ Москвой, она устраивалась очень просто: комедіантъ надѣвалъ юбку съ обручемъ въ подолѣ, затѣмъ поднималъ ее кверху такъ, что она закрывала его голову, и изъ-за этой импровизированной занавѣски показывалъ свои куклы. Изъ картинки, поясняющей разсказъ Олеарія, видно, что предметомъ представленія была та же самая незатѣйливая «комедь» о Петрушкѣ, которая и до сихъ поръ остается единственною пьесою нашего бродячаго кукольнаго театра (малорусскій и бѣлорусскій «вертепъ», о которомъ будетъ рѣчь впослѣдствіи, имѣетъ совершенно иное значеніе). По происхожденію своему эта комедія, какъ и однородный съ нею англійскій «Пончъ»,—несомнѣнно итальянская, и героемъ ея является тотъ самый Фарносъ, о которомъ сказано выше; по содержанію же своему она, подобно большинству простонародныхъ шутокъ, представляетъ грубый бюрлескъ, обильно приправленный циническими выходками, которымъ удивлялся Олеарій, замѣчая, что русскіе не стыдятся всенародно «воспѣвать срамныя дѣла» на улицахъ и площадяхъ...

Иного содержанія были кукольныя комедіи, разыгрывавшіяся лѣтъ пятьдесятъ тому назадъ въ Торопцѣ, Псковской губерніи, и въ свое время подробно описанныя М. И. Семевскимъ; тамъ матеріаломъ для представленія служили, главнымъ образомъ, лубочныя картинки; разыгрывалась, напр., сцена помолаживанія старухъ голландскимъ лѣкаремъ-аптекаремъ, изображался судъ въ «государевой конторѣ», на сцену являлись солдаты съ полковникомъ, фельдмаршалъ Эриванскій и самъ Наполеонъ и проч., а также черти, пьяницы и т. д. Инсценировались также и сюжеты бытовыхъ сказокъ и пѣсенъ. Такимъ образомъ, торопецкая кукольная комедія, какъ и разыгрываніе ряжеными бытовыхъ фарсовъ, была попыткою оригинальной переработки разнообразныхъ элементовъ драмы, заключающихся въ нашей народной поэзіи или занесенныхъ извнѣ. Въ народѣ, безъ сомнѣнія, съ давнихъ поръ существовала потребность въ драматическихъ зрѣлищахъ и, при извѣстной свободѣ дѣйствія, могли бы развиться своеобразныя представленія въ духѣ нѣмецкихъ «масленичныхъ игръ», которыя затѣмъ и у насъ, какъ на

Масленица. **Изъ «Русскаго Художественнаго Листка» В. Ф. Тимма (1858 г.).**


КАССА

БРАТЪ ЦЕЛОВАЛЬНИКЪ. НЕТЫЛИ ЕРМАКЪ. ЧТО НОСИШЪ КРАСНОИ ВАЛИНОИ КАЛПАКЪ. Ѿ
ДАЛЪ БЫ Я ТЕБЕ ПОКЛОНЪ. ДАНАСАМОМЪ НАМНЕ КОЛПАКЪ СХОХЛОМЪ. ЗНАВАЛЪЛИ
ТЫ ФАРНОСА ЖЕЛАЕШЪЛИ ТЫ ПОСМОТРИТЬ КРАСНАВА МОЕВО НОСА. ЖЕНУ МОЮ ПИ
ГАСЬЮ ВИДАЛЪЛИ ТЫ ВЕСТИ ТАКИЯ ПРОНАСЪ СЛЫХАЛЪЛИ ТЫ МЫСОБОЮ ХОТЯ НЕБО
ГАТЫ. ДАИМЕЕМЪ ВСЕ Я НОСЫ ГОРБАТЫ. ИХОТЯ КАЖЕМСЯ НЕПРИГОЖИ ДАНЕНОСИ
МЪ НАСЕБЕ РОГОЖИ. АВОХМЕЛЮ БЫВАЕМЪ ВЕСМА УГОЖИ. ВЧЕРАСЬ МЫ ЗДЕСЬ.
УТЕБА ПРЕБЫВАЛИ ИВСЕ ГРОШИ СВОИ ПРОГУЛЯЛИ. ТОГДА БЫЛИ ПЬАНЫ ИКРОСХО
ДУ ДЕНЕГЪ НЕУПРАМЫ. НЫНЕ СПОХМЕЛЬЯ МНОГО МЫ ИМЕЛИ ВЗДЫХАТИ ДАПРІ
НУЖДЕНЫ КТЕБЕ ИТТИ ВИНЦА ПОИСКАТИ. ИТЫ НАСЪ ПОХМЕЛЬНЫХЪ НЕМОГИ
ОСТАВКТИ. ПРИКАЖИ ЕНДОВКУ ИПИВА ПОСТАВИТИ. АМЫ ВПРЕДЬ ГОТОВЫ
БУ ДЕМЪ ХОТЬ ДЕНЬГИ ПЛАТИТЬ. ИЛИ ТЕБЯ ЖГУТАМИ МОЛОТИТЬ.... ..

Шутъ и Шутиха. Изъ «Русск. Народн. Карт.» Ровинскаго.

Западѣ, могли бы стать предметомъ литературной обработки. Но въ продолженіе всего древняго и средняго періода нашей литературы и образованности движеніе впередъ въ этой области народнаго творчества было крайне затруднено. Руководители нашего общества постоянно относились ко всякому проявленію народнаго веселья съ строгимъ осужденіемъ, видя въ немъ остатки языческой бѣсовской старины, которую они всѣми силами старались искоренять. Еще въ 1648 году по всѣмъ городамъ разосланы были царскія грамоты съ крѣпкимъ подтвержденіемъ читать ихъ въ соборахъ по воскресеньямъ и по торжкамъ въ базарные дни не по единожды всѣмъ въ слухъ. По этимъ грамотамъ, какъ замѣчаетъ Забѣлинъ, вся земля святорусская должна была обратиться въ одинъ огромный, безмолвный монастырь съ монашескимъ житіемъ и старческимъ поведеніемъ. Строго предписывалось: въ домахъ, на улицахъ и въ поляхъ пѣсенъ не пѣть, по вечерамъ на позорища не сходиться, не плясать, руками не плескать, въ ладони не бить, въ хоро-

воды не играть и игръ не слушать; на свадьбахъ пѣсенъ не пѣть и не играть глумотворцамъ, органникамъ, смѣхотворцамъ, гусельникамъ, пѣсельникамъ; на святкахъ въ бѣсовское сонмище не сходиться, игръ бѣсовскихъ не играть, пѣсенъ не пѣть, загадокъ не загадывать, «небылыхъ» сказокъ не сказывать, празднословіемъ, смѣхотвореніемъ и кощунаніемъ—такими помраченными и беззаконными дѣлами—душъ своихъ не губить, личины и платье скоморошеское на себя не накладывать, олова и воску не лить, зернію и въ карты и въ шахматы не играть; на Святой на доскахъ не скакать, на качеляхъ не качаться; скоморохамъ не быть; съ гуслями, бубнами, зурнами, домрами, волынками, гудками не ходить, медвѣдей не водить, съ собаками не плясать, кулачныхъ боевъ не дѣлать, въ лодыги (бабки) не играть и т. д. Ослушниковъ на первый и второй разъ—бить батоги, а на третій или четвертый — ссылать въ ссылку въ украйные городы; гусли, домры, зурны, гудки и всѣ подобные бѣсовскіе гудебные сосуды, а также и хари (маски), велѣно было отбирать, ломать и жечь безъ остатку; скомороховъ же на первый разъ бить батоги, вдругорядь — кнутомъ и брать пеню по пяти рублей съ человѣка. Подобныя же грамоты, любопытныя подробнымъ перечисленіемъ всѣхъ видовъ народнаго развлеченія, были разсылаемы и отъ митрополитовъ, которые грозили ослушникамъ наказаніемъ безъ всякаго милосердія и отлученіемъ отъ церкви. Понятно, что народная веселая старина, при подобномъ взглядѣ на нее, не могла найти себѣ въ литературѣ никакого выраженія, никакой поддержки. Такимъ образомъ, въ этомъ отношеніи мы, въ силу особенностей нашей культуры, далеко отстали отъ западной Европы, гдѣ народная поэзія получила широкое развитіе и давно уже стала важною зиждущею силою въ литературѣ. У насъ нѣкоторая возможность дальнѣйшаго движенія въ области народной драмы явилась только тогда, когда старый византійско-церковный авторитетъ, тяготѣвшій надъ народнымъ бытомъ, уступилъ свое мѣсто новому авторитету—свѣтской государственной власти, которая стала относиться къ проявленіямъ народнаго веселья гораздо снисходительнѣе, наблюдая за нимъ лишь съ точки зрѣнія внѣшняго полицейскаго порядка. Но въ ту пору, въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII столѣтія, наша литература также не давала народному творчеству никакихъ точекъ опоры, потому что въ ней самой почти не было самостоятельныхъ элементовъ. Оттого взаимодѣйствіе между книжною и народною словесностью было весьма слабо, обнаруживалось лишь кое-гдѣ, случайно, спорадически, часто принимая уродливыя формы, и не могло создать подходящей почвы для самостоятельнаго развитія драмы и театра, такъ что и въ настоящее время немногія произведенія народной словесности, облеченныя въ драматическую форму, имѣютъ характеръ совершенно элементарный. При такомъ положеніи дѣла становится понятнымъ, почему, когда въ обществѣ съ достаточною силою проявилась потребность въ зрѣлищахъ, за ними пришлось обратиться на Западъ и принять тѣ



Музыкантъ.
Изъ «Русск.
Народн. Карт.»
Ровинскаго.

—отбросы европейской драматической литературы, которые были занесены къ намъ отдаленными волнами цивилизаціи.

Несмотря, однако, на всѣ эти неблагопріятныя условія для самостоятельнаго развитія у насъ народной драмы, любовь народа къ театральному зрѣлищу не только не умалялась, но, наоборотъ, постоянно усиливаясь, всегда искала себѣ того или иного удовлетворенія. Комедіальная храмина въ Москвѣ, впервые при Петрѣ Великомъ сдѣлавшаяся публичнымъ учрежденіемъ, доступнымъ для «всякаго чина смотрѣльщиковъ», не только привлекала въ свои стѣны многочисленную публику, но и вызывала подражанія, возбуждала стремленіе къ литературной дѣятельности въ совершенно новой и еще неизвѣданной сферѣ театра. Въ первой половинѣ XVIII столѣтія появляется цѣлый рядъ комедій, передѣланныхъ изъ разныхъ повѣстей,—грубо, наивно, неумѣло, но, все-таки, въ пригодной для театральнаго представленія формѣ. Съ другой стороны, въ Малороссіи и Сѣверо-западномъ краѣ бытовыя интермедіи или интерлюдіи, входившія въ составъ школьныхъ дѣйствъ, подобно тому, какъ въ Западной Европѣ онѣ были составною частью мистерій и моралитэ, выдѣляются, опять-таки наподобіе западнаго фарса, въ особыя, самостоятельныя представленія, разыгрываемыя въ самой безхит-



Фарносъ. Изъ «Русск. Народн. Карт.» Ровинскаго.

ростной обстановкѣ бродячими школярами, и получаютъ широкое распространеніе и популярность. Когда же, въ концѣ XVII вѣка, кіевскіе школьные порядки завелись и въ Москвѣ, тогда подобныя же представленія пошли повсюду и по Великороссіи, не исключая даже отдаленныхъ угловъ Сибири. Въ Москвѣ ученики госпитальной школы, а также и студенты Славяно-греко-россійской академіи, въ компаніи съ подьячими, разыгрывали разныя интермедіи, между прочимъ,—«Соломона и Гаера», по всей вѣроятности, шутовскія сцены Соломона и Морольфа, которыя, по свидѣтельству Безсонова, входили въ составъ бѣлорусскаго вертепнаго дѣйства. Подобныя же сцены разыгрывались и балаганными актерами. «Россійскій Картушъ» Ванька Каинъ разсказываетъ, что однажды, на масленицѣ, онъ устроилъ въ Москвѣ «катальную гору», украшенную елками, болванами и краснымъ сукномъ, и «собравъ до тридцати человѣкъ комедіантовъ, велѣлъ имъ представить на той горѣ о царѣ Соломонѣ игру, при чемъ были два шута. Между прочимъ, у того царя нарочно украдены были деньги, съ коими пойманъ былъ суконщикъ, который мною для того нанятъ былъ, за ту кражу къ наказанію». Этого суконщика тутъ же прогнали сквозь строй, при чемъ онъ «избитъ весь былъ до крови», за что получилъ отъ своего антрепренера «одинъ рубль денегъ да шубу новую».

Царь Соломонъ пользовался, какъ извѣстно, большою популярностью въ нашей старинной литературѣ и въ лубочныхъ картинкахъ. Д. А. Ровинскій передаетъ со словъ одного московскаго старожила содержаніе одной весьма краткой и незатѣйливой сцены, которая разыгрывалась фабричными и въ которой дѣйствующими лицами являлись тотъ же царь Соломонъ и его «маршалка», получающій потасовку за свою непочтительность. Бергхольцъ и Штелинъ сообщаютъ, что въ спектакляхъ московской госпитальной школы видное мѣсто занимали арлекинады и шутовскія интермедіи, кончавшіяся всегда потасовкой. Рядъ подобныхъ сценъ извѣстенъ и въ печати. Онѣ написаны точно такою же «складною», риѳмованною прозою, какъ и тексты

нашихъ лубочныхъ картинокъ. На послѣднихъ въ старое, безцензурное время нерѣдко изображались подобныя же сцены, и Ровинскій не безъ основанія предполагаетъ, что нѣкоторые изъ описанныхъ имъ «потѣшныхъ листовъ» были иллюстраціями интермедій.

Такимъ образомъ, наряду съ бытовыми сценками и фарсами, возникшими въ самомъ народѣ и создавшимися подъ вліяніемъ реальной народной жизни, а иногда—благодаря фантазіи бродячихъ шпильмановъ-скомороховъ, средневѣковыхъ носителей международной поэтической традиціи, являются комедіи, обязанныя своимъ происхожденіемъ литературѣ и старинному нашему театру. Бурсаки, мастеровые, фабричные, отставные солдаты и матросы, мелкіе торговцы, городскіе извощики и т. п. разносятъ по всему лицу земли русской отголоски того, что дѣялось на сценѣ городскихъ школъ, театровъ и балагановъ. Позднѣе, съ развитіемъ вкуса въ помѣщичьей средѣ и съ образованіемъ крѣпостныхъ театровъ, кое-что переходитъ въ народъ и изъ этого источника, скорѣе всего—черезъ дворовыхъ людей, которые часто бывали не только зрителями, но и участниками помѣщичьихъ забавъ. Благодаря этимъ новымъ вліяніямъ, народная драматическая игра осложняется привходящими извнѣ элементами искусственной драмы, и такимъ образомъ создается цѣлый репертуаръ пьесъ, конечно, лишенныхъ всякой художественной цѣнности, но любопытныхъ тѣми воспоминаніями изъ художественной литературы, которыя находятъ въ нихъ извѣстное отраженіе, хотя и весьма неполное и искаженное. Къ числу старѣйшихъ и популярнѣйшихъ пьесъ этого новаго народнаго репертуара относится еще и теперь кое-гдѣ разыгрываемая солдатами или фабричными «Комедія о царѣ Максиміанѣ и о непокорномъ сынѣ его Адольфѣ». Эта пьеса, извѣстная во многихъ варіантахъ, по всей вѣроятности, передѣлана изъ повѣсти; но опредѣлить



Гоносъ. — Изъ «Русск. Народн. Карт.» Ровинскаго.

ея оригиналъ очень трудно, такъ какъ первоначальное ея содержаніе со вершенно искажено и затерто всевозможными, чисто импровизированными, вставками и передѣлками. Основная тема комедіи заключается въ томъ, что грозный царь Максиміліанъ (или Максемьянъ) женится на какой-то побѣжденной имъ прекрасной волшебницѣ и изъ любви къ ней начинаетъ вѣрить «кумирическимъ богамъ». Призвавъ своего «вздорнаго, непокорнаго» сына Адольфа, онъ повелѣваетъ ему принять «кумирическую» вѣру; сынъ отказывается; за это царь велитъ его казнить. Къ этой основной темѣ, въ которой, можетъ быть, нашли себѣ своеобразное отраженіе ходившие въ народѣ слухи объ отношеніяхъ царя Петра къ своему сыну Алексѣю, а также и память о гоненіяхъ языческихъ царей на христіанъ, присоединяются выходки «дурацкой персоны», являющейся въ видѣ «гробокопателя», съ лѣкаремъ, портнымъ, глухой старухой и т. п.; затѣмъ разыгрывается нѣчто въ родѣ турнира богатырей, другъ друга побивающихъ; «черный арапъ» хочетъ «покорить» Максиміліана, который обращается за помощью къ сильному и храброму воину Аникѣ; этотъ послѣдній побиваетъ всѣхъ супротивниковъ и, наконецъ, вступаетъ въ борьбу со смертью, которая его подкашиваетъ. Комедія завершается сценами интермедійнаго характера и пѣснями, которыхъ вообще много и въ самомъ текстѣ пьесы. Среди нихъ есть и романсы, какъ, напр., «Подъ вечеръ осенью ненастной», «Среди долины ровныя» и пр., и народныя пѣсни, особенно — солдатскія, и декламація искаженнаго пушкинскаго «Гусара» и т. д. Такимъ образомъ, въ этой сложной композиціи сливаются между собою и мотивы народнаго пѣснотворчества и скоморошьяго балагурства, и смутныя историческія воспоминанія давняго и недавняго времени, и отголоски знакомства—по слуху—съ произведеніями художественной литературы. Предоставленный въ отношеніи сценической изобрѣтательности собственнымъ силамъ, народъ обращается за содержаніемъ для своей комедіи къ дѣдовскимъ тетрадкамъ, лубочнымъ картинкамъ, къ памяти бывалыхъ людей или къ фактамъ своей повседневной жизни, дающей матеріалъ для своеобразнаго наблюденія, для мѣткаго слова, для характерной сценки, гдѣ въ грубой, часто нелѣпой формѣ выражается, все-таки, опредѣленное міросозерцаніе.

Что касается заимствованій изъ художественной литературы, то въ этомъ отношеніи любопытнымъ примѣромъ являются сцены, разыгрываемыя (чаще всего фабричными) подъ названіемъ: «Лодка» или «Шайка» и представляющія, въ сущности, инсценировку пѣсни: «Внизъ по матушкѣ по Волгѣ». Здѣсь передъ нами — шайка разбойниковъ, одинъ изъ которыхъ разсказываетъ о себѣ, передавая своими словами, въ значительномъ сокращеніи, извѣстный монологъ изъ «Братьевъ-Разбойниковъ». Въ другихъ народныхъ комедіяхъ, въ видѣ вставокъ, являются отрывки изъ «Свѣтланы» Жуковскаго и изъ «Демона» Лермонтова,—между прочимъ, обращеніе къ отцу Тамары, пере-

Точильщики носовъ. Изъ «Русск. Нар. Карт.» Ровинскаго.

именованной въ «Дахмару»: «Отецъ, отецъ, оставь угрозы» и пр. Слѣдуетъ еще упомянуть о комедіи «Маврухъ», т.-е. Мальбругъ, представляющей инсценировку извѣстной старинной пѣсни о томъ, какъ «Мальбругъ въ походъ собрался», разнесенной шарманками по всей Россіи и, очевидно, попавшей въ нашу деревню черезъ дворовыхъ, при чемъ сохранился даже ея французскій припѣвъ: «Миротонъ-тонъ-тонъ-миротень» (mironton, mironton, mirontaine). Эта комедія, между прочимъ, заключаетъ въ себѣ шутовскую пародію на обрядъ отпѣванія покойника и далѣе — безсвязное сцѣпленіе фарсовыхъ сценъ.

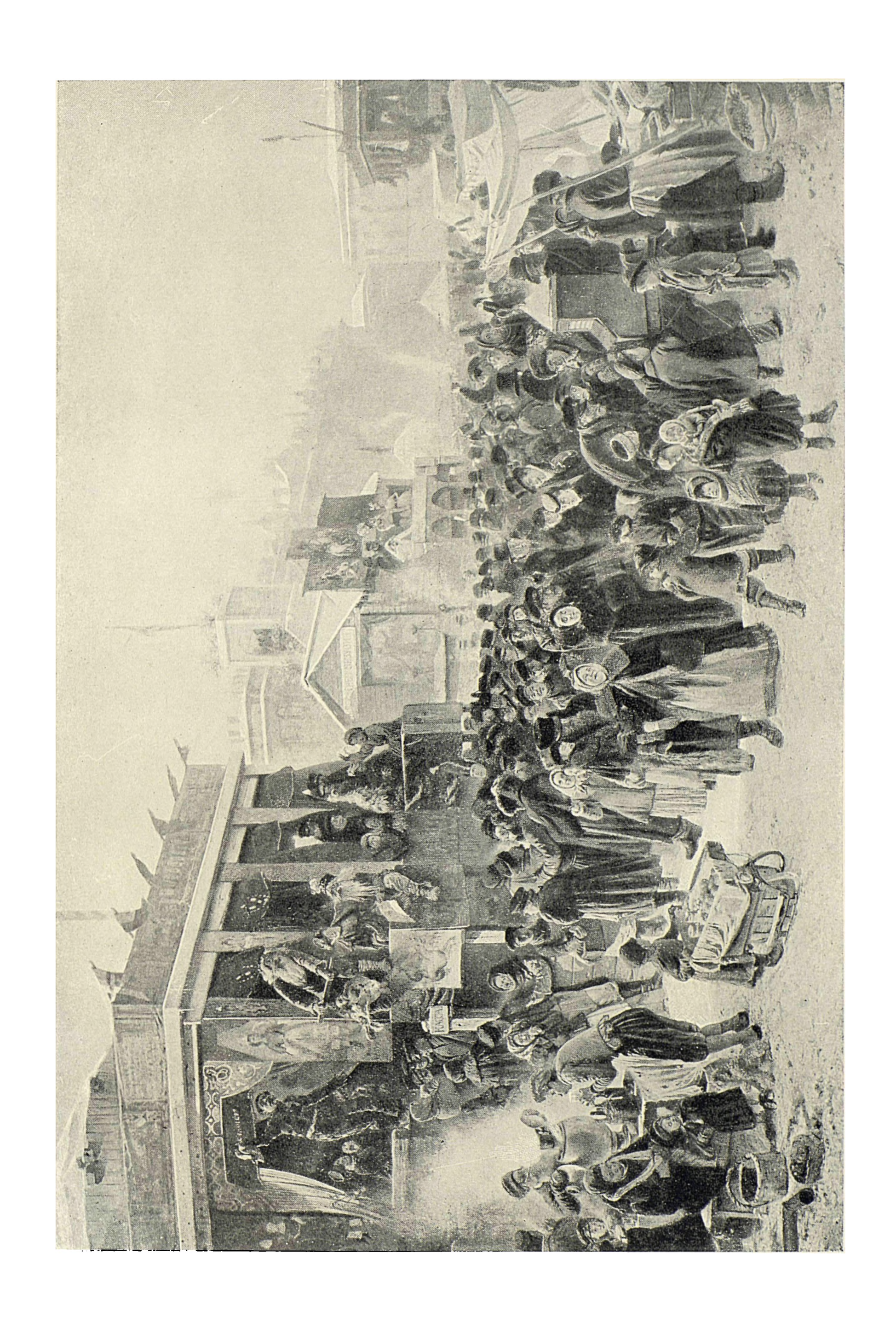
Укажемъ въ заключеніе еще на небольшую пьеску, записанную г. Ончуковымъ на берегахъ Сѣверной Двины, подъ названіемъ: «Параша» и представляющую не что иное, какъ значительно сокращенную передѣлку очень извѣстнаго въ свое время водевиля актера Григорьева: «Ямщики, или какъ

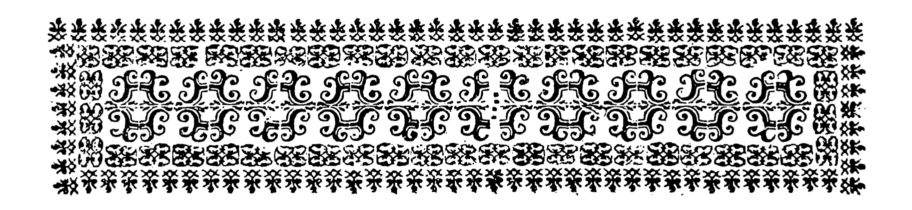
гуляетъ староста Семенъ Ивановичъ». Этотъ водевиль, имѣвшій когда-то большой успѣхъ на провинціальныхъ сценахъ, входилъ и въ составъ репертуара солдатскихъ спектаклей. Возможно, что кто-нибудь изъ солдатъ, зрителей или даже участниковъ этого представленія, подходящаго по своему содержанію къ условіямъ и интересамъ крестьянской жизни, запомнилъ, въ общихъ чертахъ, сюжетъ водевиля и, вернувшись на родину, воспользовался имъ для незатѣйливаго деревенскаго спектакля. Фактъ этотъ показываетъ, что и въ наше время интересъ простого народа къ театральнымъ зрѣлищамъ не только не ослабѣваетъ, но, наоборотъ, постоянно усиливаясь, побуждаетъ любителей искать новыхъ подходящихъ сюжетовъ для обработки въ драматической формѣ. При этомъ народное творчество отовсюду подбираетъ понравившіяся ему подробности, нисколько не заботясь объ ихъ происхожденіи и подчасъ такъ значительно перерабатывая ихъ на свой ладъ и вкусъ и такъ стирая ихъ первоначальныя формы, что даже и внимательное изученіе далеко не всегда въ состояніи сразу опредѣлить ихъ источникъ,—тѣмъ болѣе, что здѣсь наряду съ заимствованіями изъ новѣйшей художественной литературы идутъ въ дѣло и стародавніе драматическіе элементы обрядовой и бытовой пѣсни, сказки и потѣшнаго діалога «дурацкихъ персонъ». Можно предполагать, что съ теченіемъ времени, по мѣрѣ распространенія въ народѣ грамотности и знакомства съ литературою, элементы послѣдней будутъ оказывать все болѣе и болѣе сильное вліяніе на народное творчество въ области драмы, и, такимъ образомъ, явится возможность появленія на народной сценѣ произведеній уже болѣе совершенныхъ, какъ по содержанію, такъ и по формѣ.

П. Морозовъ.



К. Е. Маковскій. Балаганы на Адмиралтейской площади (въ Петербургѣ). Музей Императора Александра III.





ДРЕВНЕ-РУССКІЯ МИСТЕРІАЛЬНЫЯ «ДѢЙСТВА» И ШКОЛЬНАЯ ДРАМА XVII—XVIII вв.



сторія западно-европейскаго театра открывается созданіемъ религіозной драмы, мистеріи. Зародившаяся въ стѣнахъ церкви, обусловленная стремленіемъ придать общественному богослуженію возможно большую торжественность, что достигалось внесеніемъ въ обычный чинъ особыхъ прибавокъ, гимновъ, чтеній, діалоговъ и дѣйствій (такъ наз. «тропы» и развившаяся изъ нихъ «литургическая драма»),— съ теченіемъ времени драма эта превращается въ обширное своеобразное сценическое представленіе на библейскіе и священно-историческіе сюжеты, разыгрывавшееся на особо сооруженныхъ подмосткахъ на городской площади. Франція шла въ этомъ отношеніи впереди другихъ странъ Западной Европы. Черезъ Германію, Чехію, литургическая драма, мистерія проникаютъ въ Польшу. Византійская церковь также не чужда была стремленія дополнять, ради торжественности, обычный чинъ богослуженія особыми вставными обрядами и церемоніями драматическаго характера.

Отголоски этого могучаго теченія въ области европейской драмы находимъ и на русской почвѣ, но только отголоски, не получившіе, въ силу иныхъ условій нашей культуры и жизни, дальнѣйшаго развитія. Отъ XIV—XVI вв. сохранились свидѣтельства о практиковавшемся на Руси богослужебномъ обрядѣ, подобномъ тѣмъ, какіе на Западѣ послужили эмбріономъ пасхальной драмы: «въ вечерю суботы великіа», «попы съ народомъ» налагали печати

на двери церковныя, въ воспоминаніе о печати, приложенной ко входу въ гробъ Господень первосвященниками іудейскими. Власть духовная отнеслась отрицательно къ этому обряду, какъ латинскому, воспроизводящему дѣяніе «жидовъ»,—онъ подвергся запрещеніямъ и вышелъ изъ употребленія.

Несравненно прочнѣе оказалось у насъ другое богослужебное зрѣлище—извѣстный, практикующійся и доселѣ въ каѳедральныхъ соборахъ обрядъ «умовенія ногъ» въ великій четвергъ. Обрядъ этотъ проникъ на Русь изъ византійской церкви. Содержаніемъ его является точное, по Евангелію, воспроизведеніе сцены умовенія ногъ І. Христомъ апостоламъ во время Тайной вечери; Христа изображаетъ архіерей, апостоловъ—двѣнадцать священниковъ, протодіаконъ читаетъ Евангеліе, слова же І. Христа и апостола Петра произносятъ архіерей и одинъ изъ священниковъ, сопровождая иногда діалогъ соотвѣтствующими жестами.

Въ Вербное воскресенье, въ XVI—XVII вв., въ Москвѣ и нѣкоторыхъ другихъ городахъ устраивалась драматическаго характера религіозная процессія—«дѣйство цвѣтоносія» или «хожденіе на осляти». Офиціальные акты и описанія очевидцевъ-путешественниковъ, изъ которыхъ одинъ иллюстрировалъ свой разсказъ весьма любопытнымъ рисункомъ (Адамъ Олеарій), даютъ намъ свѣдѣнія объ этомъ обрядѣ. Это было своеобразное воспроизведеніе евангельской сцены входа Господня въ Іерусалимъ. Въ Москвѣ роль І. Христа исполнялъ патріархъ. Послѣ заутрени въ Успенскомъ соборѣ духовенство выступало на площадь, освящались и раздавались народу вербы, протодіаконъ начиналъ читать Евангеліе о входѣ І. Христа въ Іерусалимъ, и дѣйствія, о которыхъ въ немъ повѣствуется, совершались патріархомъ и священниками; при чтеніи: «И приведоста жребя ко Іисусови» и проч. патріарху подавали коня, онъ возсѣдалъ на него, поводъ бралъ самъ царь или бояринъ, и шествіе двигалось къ храму Василія Блаженнаго; впереди шелъ отрядъ стрѣльцовъ, затѣмъ на саняхъ везли огромное дерево изъ вербныхъ вѣтвей, убранное сластями, цвѣтами, фруктами; за деревомъ ѣхалъ патріархъ «на осляти», благословляя народъ; стрѣлецкія дѣти постилали подъ ноги коню патріарха разноцвѣтныя сукна или одежды. Дойдя до церкви Василія Блаженнаго, патріархъ, духовенство, царь и бояре входили внутрь храма, а затѣмъ процессія въ томъ же порядкѣ возвращалась обратно въ Кремль, и протодіаконъ дочитывалъ праздничное Евангеліе.

Дальнѣйшаго развитія, превращенія въ мистерію, «дѣйство цвѣтоносія» не испытало; распространеніе обряда по городамъ вызвало ограничительныя мѣры, въ 1678 г. послѣдовало соборное опредѣленіе о томъ, чтобы обрядъ этотъ совершаемъ былъ только патріархомъ въ Москвѣ, а съ отмѣной патріаршества онъ долженъ былъ, разумѣется, и вовсе исчезнуть.

Наиболѣе развитымъ въ драматическомъ отношеніи было такъ называемое «Пещное дѣйство». По разысканіямъ проф. Дмитріевскаго (которому при-



Хожденіе на осляти. (Изъ «Путешествія» Олеарія 1636—39 гг.)

надлежитъ основательнѣйшая монографія по данному вопросу), обрядъ Пещнаго дѣйства перешелъ въ русскую богослужебную практику изъ Византіи, вмѣстѣ съ уставомъ Константинопольской Софійской церкви. Совершался онъ, нужно думать, въ разныхъ городахъ, но документальныя данныя сохранились лишь относительно Москвы, Новгорода и Вологды.

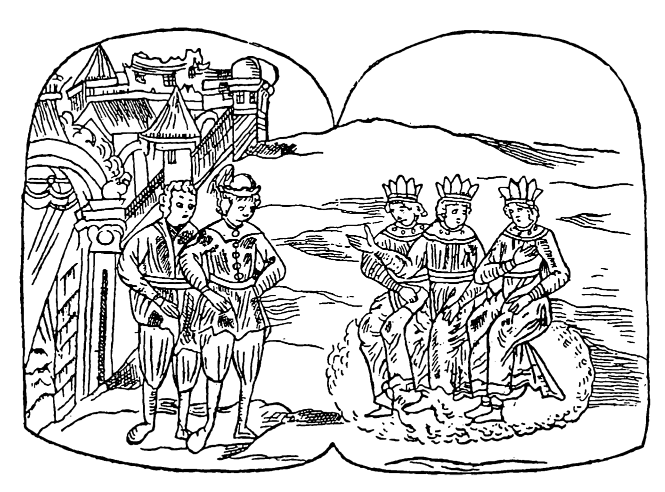
Исполненіе чина Пещнаго дѣйства, отправлявшагося незадолго до праздника Рождества Хр., сводилось къ воспроизведенію событія, разсказаннаго у прор. Даніила (гл. III): три еврейскихъ отрока, Ананія, Азарія и Мисаилъ, отказавшіеся поклониться кумиру, были брошены, по повелѣнію царя Навуходоносора, въ пылающую печь, но чудеснымъ образомъ вышли изъ нея невредимыми. Дѣйствующими лицами являлись три отрока (изъ хора пѣвчихъ) и два «халдея»—исполнители царскаго повелѣнія; они имѣли особые костюмы. Посреди церкви ставилась «пещь халдейская», круглая ширма, украшенная рѣзьбой и точеными фигурами; приносился «горнъ» съ горячими угольями. Во время утренняго богослуженія, послѣ 6-й пѣсни канона, по полученіи надлежащаго благословенія архіерея, отроки, связанные «убрусцомъ по выямъ», передавались халдеямъ, послѣдніе подводили ихъ къ «пещи» и говорили: «Дѣти царевы, видите ли сію пещь, огнемъ горящу?..» Отроки отвѣчали: «Видимъ мы пещь сію, но не ужасаемся,

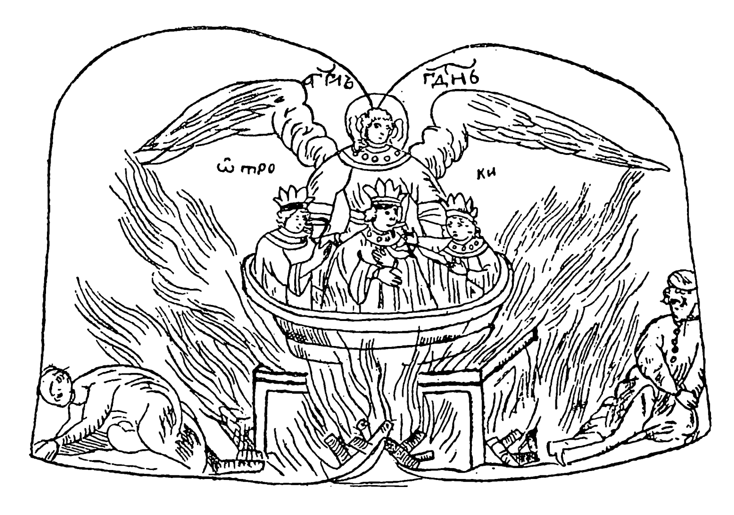
Пещное дѣйство (псковскія церковныя двери 1659 г.).



есть бо Богъ нашъ на небеси, Той силенъ взяти насъ отъ пещи сія...» Отрокамъ давались зажженныя свѣчи, и послѣ новаго краткаго діалога халдеи вводили ихъ въ пещь. Отроки исполняли здѣсь пѣснь, которой отвѣчалъ пѣснью хоръ съ клироса; халдеи ходили съ горящими свѣчами кругомъ пещи и бросали въ «горнъ» легко воспламеняющую траву плаунъ, которая и вспыхивала. Затѣмъ въ пещь спускалось на шнурѣ, съ крюка, на которомъ обыкновенно виситъ паникадило (для этой цѣли заранѣе снимавшееся), пергаментное раскрашенное изображеніе «Ангела Господня», при чемъ произво

Пещное дѣйство (псковскія церковныя двери 1659 г.).

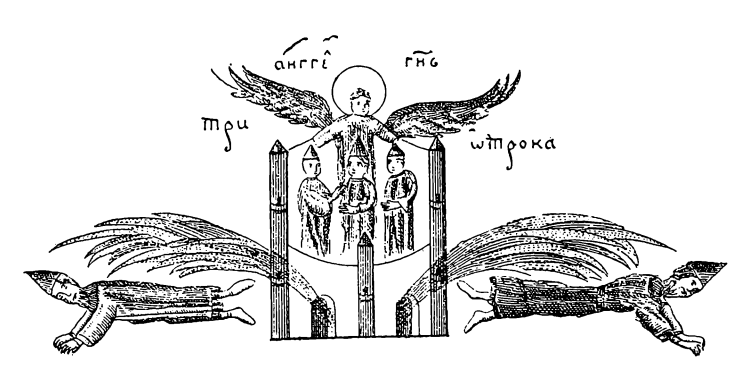




Пещное дѣйство (псковскія церковныя двери 1639 г.).

дился искусственный громъ (сотрясеніемъ листа желѣза); халдеи падали ницъ, ангела опять поднимали вверхъ, отроки исполняли пѣснопѣнія, клиросы имъ отвѣчали; наконецъ, Ананію и товарищей выводили изъ пещи.

Исполненіе этого церковно-драматическаго обряда держалось въ теченіе всего XVI и первой половины XVII вв., но затѣмъ онъ вышелъ изъ употребленія: нараставшій въ «дѣйствѣ» гистріонскій элементъ, носителями котораго являлись «халдеи» съ ихъ наивно грубоватыми шутливыми рѣчами («Чего сталъ, поворачивайся! Не иметъ васъ ни огонь, ни полымя...» и т. п.), обезпокоилъ духовную власть, которая и отмѣнила религіозный обрядъ, очевидно, опасаясь, какъ бы онъ не превратился въ простое «позорище», мѣсто которому не на церковномъ амвонѣ предъ алтаремъ, а на театральныхъ подмосткахъ.



Пещное дѣйство (Годуновская Калязинская Лицевая Псалтирь XVI в.).

Такимъ образомъ, эмбріоны литургической драмы, какіе можно видѣть въ хожденіи на осляти, умовеніи ногъ, пещномъ дѣйствѣ и др., отнюдь не превратились на русской почвѣ въ что-либо подобное западно-европейской мистеріи. Дѣло остановилось на первыхъ же стадіяхъ возможной эволюціи и затѣмъ совершенно заглохло.

Театръ сталъ ближе извѣстенъ русскимъ только благодаря школѣ. Здѣсь впервые наши предки познакомились съ теоріей драматической поэзіи и ея образцами, здѣсь возникли настоящія сценическія представленія, явилась и драматическая литература.

Какъ извѣстно, правильная систематическая школа возникла у насъ, изъ религіозно-національныхъ потребностей, въ Юго-Западной Руси, въ XVII в. Кіевская духовная академія стала разсадникомъ не только богословскаго, но и литературнаго и драматическаго образованія въ Россіи. Питомцы ея являются въ качествѣ профессоровъ и преподавателей и въ Москвѣ въ Славяно-греко-латинской академіи, и въ длинномъ рядѣ духовныхъ училищъ, возникшихъ въ Смоленскѣ, Черниговѣ, Новгородѣ, Твери, Ростовѣ, Тобольскѣ, Иркутскѣ и т. д.,—и вмѣстѣ съ тѣмъ становятся пропагандистами той искусственной литературы, какая процвѣтала въ Кіевѣ; въ частности они были пропагандистами и выработавшейся въ Кіевѣ школьной драмы, образцы которой и разнесли по всей Россіи до Сибири включительно. Такая широкая распространенность школьной драмы кіевскаго типа сдѣлала ее факторомъ очень вліятельнымъ, дѣйствіе котораго въ исторіи нашего театра продолжалось вплоть до возникновенія театра общественнаго,—до того времени, когда преобладающее значеніе получила французская классическая система, и трудами Сумарокова и его преемниковъ создался театръ въ нашемъ теперешнемъ смыслѣ слова.

Въ Кіевской академіи, а затѣмъ и въ учебныхъ заведеніяхъ, организованныхъ по ея образцу, преподавался курсъ поэтики (по обычаю, на латинскомъ языкѣ); учащіеся знакомились со всѣми видами и родами словесныхъ произведеній—эпосомъ, лирикой, драмой,—и усвоеніе теоріи сопровождалось практическими примѣрами. Теорія драматической поэзіи для своей иллюстраціи образцами требовала гораздо болѣе сложныхъ приспособленій, чѣмъ какой-либо другой родъ литературныхъ произведеній: драма живетъ лишь на сценѣ—и вотъ возникаютъ школьные спектакли, школьный театръ.

Кіевская академія въ этомъ случаѣ не открывала новыхъ путей,—напротивъ, пошла по проторенной уже дорогѣ. Обычай устраивать сценическія представленія былъ широко распространенъ въ учебныхъ заведеніяхъ Западной Европы; уже въ XII вѣкѣ во Франціи чествовали школьными спектаклями патроновъ учащейся молодежи—св. Николая, св. Екатерину; авторитетъ Лютера утвердилъ латинскую школьную драму въ протестантской Европѣ; присяжные педагоги-іезуиты въ обычаѣ учебныхъ заведеній устраивать пред-

ставленія проницательно усмотрѣли могучее средство пропаганды своихъ идей въ европейскомъ обществѣ и обратили большое вниманіе на развитіе школьной драмы; они употребили всѣ мѣры для приданія спектаклямъ въ ихъ учебныхъ заведеніяхъ возможно большаго блеска и привлекательности; драма іезуитовъ быстро достигла пышнаго расцвѣта во Франціи, Италіи, Германіи. Со второй половины XVI вѣка іезуиты утверждаются въ Польшѣ, заводятъ коллегіи, школы во всѣхъ значительныхъ городахъ края, проникаютъ въ Западную Русь, въ Подолію, на Волынь, Украйну, и повсюду начинаютъ устраивать въ іезуитскихъ школахъ театральныя представленіі, дававшіяся обычно три раза въ годъ: на масляницу, на страстной недѣлѣ и въ концѣ учебнаго года.



Халдейская пещь. Деталь. (Новгородскій амвонъ 1533 г.).

Изъ «Древн. Рос. Гос.» Солнцева.

Организаторъ Кіевской духовной академіи митрополитъ Петръ Могила былъ большимъ поклонникомъ іезуитской системы педагогики, — ее онъ и ввелъ въ своей школѣ; вмѣстѣ съ теоріей поэзіи, вырабатывавшейся на основаніи іезуитскихъ учебниковъ, сюда проникъ и обычай школьныхъ спектаклей. Произошло это уже довольно рано: въ концѣ 30-хъ или началѣ 40-хъ годовъ XVII в. исполнялась учениками трагедія объ Іосифѣ, — вѣроятно, одна изъ тѣхъ латинскихъ драмъ объ Іосифѣ, которыя во множествѣ возникали въ Европѣ на этотъ излюбленный сюжетъ.

Появились пьесы и на русскомъ языкѣ, и писались и исполнялись на сценѣ академіи вплоть до второй половины XVIII в. Этотъ нашъ школьный репертуаръ, въ томъ видѣ, какъ онъ сохранился, по сюжетамъ, мотивамъ, по формѣ обработки, распадается на нѣсколько группъ драмъ. Прежде всего выдѣляется группа драмъ рождественскаго цикла и пьесъ пасхальныхъ; сюжеты ихъ — рожденіе и крестная смерть І. Христа въ связи съ обстоятельствами, сопровождавшими эти важнѣйшія событія св. исторіи. Таковы пьесы: a) Комедія на Рождество Христово, приписываемая св. Димитрію Ростовскому, Ростовское дѣйство, анонимное Дѣйствіе на Рождество Христово и др.; содержаніе ихъ составляетъ драматическая обработка рождественскихъ мотивовъ: поклоненіе пастырей, поклоненіе волхвовъ, виѳлеемское избіеніе младенцевъ, смерть Ирода; b) пасхальныя: «Дѣйствіе на страсти Христовы

списанное», «Царство Натуры людской, прелестію разоренное, благодатію же Христа, терновымъ вѣнцомъ увяденнаго, паки составленное» (1698 г.), «Мудрость предвѣчная» (1703 г.) и др. Содержаніе пасхальныхъ драмъ шире рождественскихъ: въ нихъ сценически обработанъ рядъ мотивовъ и темъ ветхозавѣтныхъ, въ качествѣ какъ бы введенія въ исторію сошествія І. Христа на землю и Его крестной смерти, — спасеніе рода человѣческаго поставлено въ связь съ грѣхопаденіемъ первыхъ людей, а затѣмъ слѣдовало изображеніе страстей и смерти Христа, Его погребенія, сошествія въ адъ, воскресенія; передъ зрителями разыгрывались сцены: борьба добрыхъ и злыхъ ангеловъ и низверженіе Люцифера и его сторонниковъ въ адъ, сотвореніе міра и человѣка, грѣхопаденіе Адама, жертвоприношеніе Исаака, продажа Іосифа въ Египетъ, крестная смерть І. Христа, положеніе во гробъ, сошествіе Христа въ адъ и освобожденіе ветхозавѣтныхъ праведниковъ, явленія воскресшаго Христа Магдалинѣ, на пути въ Еммаусъ и т. под.

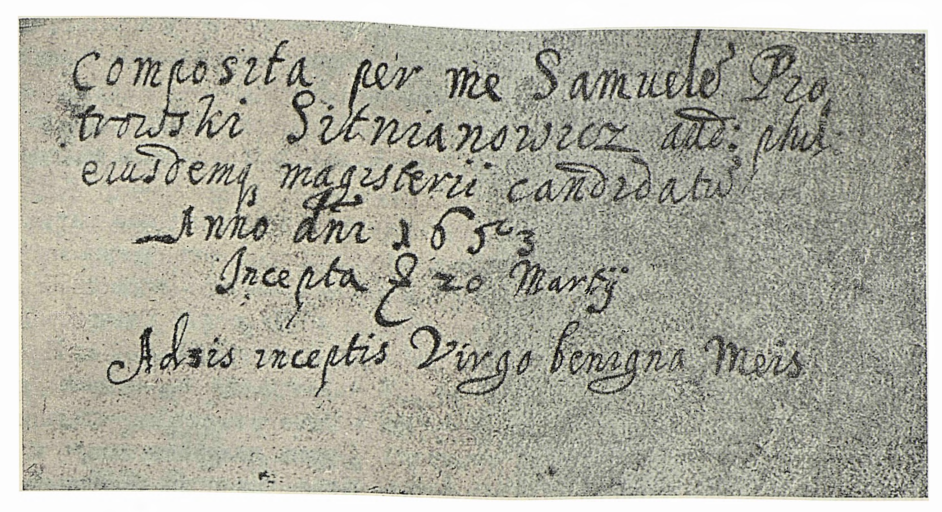
По содержанію пьесы эти стоятъ въ связи съ западно-европейской средневѣковой рождественской и пасхальной драмой. Какъ извѣстно, драма страстей Христовыхъ занимала центральное положеніе въ театрѣ мистерій; обработки ея во Франціи достигали огромныхъ размѣровъ («La Passion Nostre Seigneur Ihesu Crist» Арнуля Гребана и др.); на нѣмецкой почвѣ она пользовалась также самою широкою популярностью, и въ средѣ народа дожила до новѣйшаго времени,—представленія въ Обераммергау получили всемірную извѣстность. Продолженіе общеевропейскаго развитія традиціонной рождественской и пасхальной драмы находимъ и въ славянскихъ земляхъ—въ Чехіи, въ Польшѣ. Черезъ обычное въ исторіи русской литературы XVII вѣка польское посредство средневѣковая европейская мистерія проникаетъ въ Россію, и у насъ, въ духовныхъ школахъ, возникаютъ пьесы, приближающіяся къ мистеріямъ, въ своихъ скорѣе эпическаго, чѣмъ драматическаго характера обработкахъ священно-историческаго матеріала о рождествѣ и страстяхъ Христовыхъ.

Съ другой стороны, кіевская школьная драма оказалась подъ вліяніемъ школьнаго театра іезуитовъ, знаменитая Виленская академія которыхъ около двухсотъ лѣтъ была источникомъ просвѣщенія для всего западно-русскаго края. Въ репертуарѣ іезуитскаго характера сильно даетъ себя чувствовать то пристрастіе къ аллегорическимъ изображеніямъ, которое такъ отличаетъ XVI и XVII вв. въ Европѣ, когда символами и эмблемами пользовались и въ теологіи, философіи, исторіи, и въ наукахъ естественныхъ и т. д., и которое съ особою яркостью обнаружилось въ искусствѣ—въ скульптурѣ, въ живописи; въ іезуитскихъ пьесахъ аллегорическія фигуры и олицетворенія отвлеченныхъ понятій, напр., Любовь, Благочестіе, Правда, Природа человѣческая и т. п., выступаютъ рядомъ съ живыми дѣйствующими лицами, персонификаціи христіанскихъ представленій, добродѣтелей—въ перемѣшку съ

А. М. Васнецовъ. Старая Москва.

Моск. Литер. Худож. Кружокъ.





Автографъ Симеона Полоцкаго (Ситніановича).

образами греко-римской миѳологіи, языческими богами и богинями съ ихъ спутниками и атрибутами,—что, по взглядамъ того времени, должно было придавать бо́льшую красоту и эффектность сценическому представленію. Со стороны русскихъ школьныхъ драматурговъ замѣчается стремленіе усвоить эту особенность іезуитскаго стиля: нѣкоторыя изъ нашихъ рождественскихъ и пасхальныхъ дѣйствъ ближайшимъ образомъ воспроизводили характеръ іезуитскихъ обработокъ, относящихся къ тому же циклу,—аллегорически-символическихъ варіацій на темы, имѣющія лишь извѣстное отношеніе къ мотивамъ и сюжетамъ рождественскимъ и пасхальнымъ, съ обычнымъ преобладаніемъ притчи, аллегоріи. Всего чаще вліяніе драмы іезуитовъ сказывается въ томъ, что наши драматурги при обработкѣ своего матеріала пользовались внѣшними пріемами построенія пьесы, заимствованными изъ области іезуитскаго театра: они раздѣляли драму, соотвѣтственно требованіямъ школьной поэтики, на дѣйствія и явленія; порою изображеніе основныхъ, центральныхъ событій драмы какъ бы вставлялось въ раму, въ оправу символическихъ дѣйствій аллегорическихъ персонажей, образующихъ начало и окончаніе пьесы или отдѣльной ея части,—таково построеніе «Комедіи на Рождество Христово» Димитрія Ростовскаго, въ которой мы имѣемъ своеобразную, считавшуюся у іезуитскихъ теоретиковъ весьма изящнымъ пріемомъ, контаминацію двухъ параллельныхъ дѣйствій: мотивы рождественской драмы обрамлены начинающимъ и заканчивающимъ пьесу аллегорическимъ представленіемъ на тему о борьбѣ Жизни и Смерти изъ-за Человѣка.

Такимъ образомъ, въ циклѣ кіевскихъ рождественскихъ и пасхальныхъ

дѣйствъ находимъ скрещеніе двухъ могучихъ потоковъ европейской драмы: театра мистерій и драмы школьно-іезуитской; первый повліялъ на содержаніе, вторая—на внѣшнюю отдѣлку, сценическіе эффекты.

Остальныя пьесы кіевскаго школьнаго репертуара дѣлятся на такія группы: 1) драмы о святыхъ, 2) драмы типа моралитэ и 3) драмы на сюжеты историческіе.

Драмы о святыхъ, мученикахъ и т. д. занимали очень видное мѣсто въ театрѣ іезуитовъ; это были излюбленные мотивы драматурговъ ордена Іисуса, такъ какъ при обработкѣ ихъ всего удобнѣе было проводить извѣстныя религіозныя идеи, давать назидательные уроки и т. д. Не менѣе видное мѣсто занимали драмы о святыхъ и въ средневѣковомъ театрѣ мистерій. Но въ русскомъ школьно-драматическомъ репертуарѣ число пьесъ на сюжеты изъ области агіографіи, напротивъ, очень невелико. Одною изъ самыхъ старшихъ кіевскихъ школьныхъ пьесъ былъ «Алексѣй Божій человѣкъ, діалогъ въ честь царя и вел. кн. Алексѣя Михайловича». Переполненный полонизмами языкъ пьесы свидѣтельствуетъ о сильнѣйшемъ воздѣйствіи театра польскаго. Содержаніе заимствовано изъ извѣстнаго, очень популярнаго «житія Св. Алексѣя, человѣка Божія». По своему строенію драма являлась отзвукомъ мистерій: сцена «Алексѣя» должна была представлять землю, адъ и рай, на землѣ передъ зрителями одновременно находились и Римъ,—а въ Римѣ нѣсколько мѣстъ, и Эдесъ; дѣйствіе разыгрывалось то въ одномъ мѣстѣ, то въ другомъ; время, охватываемое изображавшимися на сценѣ событіями,—нѣсколько десятковъ лѣтъ; характеръ драмы эпическій. Однако пьеса обильно снабжена аллегорическими фигурами и дѣйствіями, символами и т. п.; напр., богиня Юнона и Чистота (невинность) постилаютъ передъ Алексѣемъ два пути: первая — «ковръ до суетъ мірскихъ», вторая — «тѣсный путь съ терніями, который до неба ведетъ», — и Алексѣй послѣ нѣкотораго колебанія вступаетъ на путь Чистоты и Цѣломудрія и т. п.; этого рода элементы въ драмѣ объ Алексѣѣ явились, конечно, какъ результатъ вліянія театра іезуитовъ, съ памятниками котораго и замѣчается у нея рядъ точекъ соприкосновенія.

Терминъ «моралитэ» спеціально укрѣпился за тѣми драмами поздняго средневѣковья и эпохи Реформаціи, въ которыхъ дѣйствующими лицами выступали, исключительно или преимущественно, олицетворенія абстрактныхъ понятій, пороковъ, добродѣтелей и т. д. (Время, Смерть, Міръ...), позднѣе также образы античной миѳологіи, олимпійскіе боги и богини. Элементъ аллегоріи ярко выступаетъ въ нихъ на первый планъ. Наибольшаго развитія достигли тѣ моралитэ, которыя стремились внушить любовь къ добродѣтели, ненависть къ пороку, представляя разительныя картины бѣдствій, постигающихъ дурныхъ людей и на землѣ, и за гробомъ. Драма гуманистовъ подвергла переработкѣ циклъ моралитэ, а затѣмъ всѣмъ этимъ воспользовался въ собственныхъ цѣляхъ театръ іезуитовъ. Аллегорическіе персонажи и другіе

элементы моралитэ въ значительной дозѣ вошли, проникнувъ черезъ польское посредство, въ русскія драмы рождественскія, пасхальныя, о святыхъ; возникъ на русской почвѣ рядъ и такихъ пьесъ, которыя ближайшимъ образомъ подходятъ къ типу моралитэ. Однимъ изъ позднихъ кіевскихъ образчиковъ этого рода служитъ пьеса Г. Кониского «Воскресеніе мертвыхъ, обще убо всѣмъ будущее, но страждущимъ невинно въ вѣцѣ семъ блаженно, а обидящимъ гибелно» (1747 года). Драма эта проникнута тономъ обличительной сатиры: излагается исторія бѣднаго, благочестиваго и страдающаго всю жизнь Гипомена и богатаго, развратнаго, совершающаго насилія Діокрита, изъ которыхъ по смерти первый попадаетъ въ рай, второй—въ адъ. Пьеса написана по всѣмъ правиламъ школьной поэтики: раздѣлена на требуемыя теоріей пять дѣйствій, послѣ каждаго изъ нихъ поставленъ «кантъ», пѣснь хора; на своихъ мѣстахъ имѣются прологъ, эпилогъ и интерлюдіи, представлявшіе комическую перелицовку серьезнаго дѣйствія.



Симеонъ Полоцкій.

Интереснѣйшую группу пьесъ нашего школьнаго репертуара составляютъ драмы на сюжеты историческіе. Вниманіе русскихъ драматурговъ направилось въ эту сторону подъ воздѣйствіемъ театра іезуитовъ, у которыхъ были въ большомъ ходу пьесы на сюжеты, взятые изъ исторіи разныхъ племенъ и народовъ Европы и Азіи, древней и новой, священной, церковной и гражданской, свѣтской; на структурѣ и стилѣ русскихъ историческихъ драмъ сказалось вліяніе школьно-іезуитской поэтики въ гораздо болѣе сильной степени, чѣмъ въ другихъ случаяхъ. Въ этихъ пьесахъ берутся историческіе мотивы въ самомъ общемъ смыслѣ: взято историческое имя, извѣстное событіе изъ прошлой исторіи, но подробности разработаны не на основаніи изученія историческихъ матеріаловъ, а совершенно произвольно, соотвѣтственно намѣреніямъ автора, тенденціи пьесы; историческій мотивъ осложненъ вымышленными элементами. Во главѣ этой группы стоитъ перлъ нашей школьной драматургіи—«трагедо-комедія» Ѳ. Прокоповича «Владиміръ, славенороссійскихъ странъ князь и повелитель, отъ невѣрія тьмы въ свѣтъ

евангельскій приведенный», исполненная въ Кіевской академіи 3 іюля 1705 года. По формѣ своей «Владиміръ» представляетъ тотъ типъ пятиактной драмы съ хорами, какой имѣла въ виду тогдашняя школьная поэтика. Содержаніе пьесы сводится къ слѣдующему: Въ I дѣйствіи является на сцену посланная адомъ на землю Тѣнь Ярополка, убитаго нѣкогда Владиміромъ, чтобы предупредить главнаго кіевскаго жреца Жеривола о намѣреніи Владиміра принять христіанство; Жериволъ готовится вступить въ борьбу съ враждебными язычеству намѣреніями Владиміра. Во II д. второстепенные жрецы Куроядъ и Піаръ приготовляются къ празднику Перуна; приходитъ Жериволъ, вызвавшій къ себѣ на помощь адскія силы: являются Бѣсъ Міра, Бѣсъ Плоти и Бѣсъ Хулы; они обѣщаютъ опутать Владиміра своими сѣтями; Жериволъ одушевляетъ идоловъ, и они вмѣстѣ съ жрецами начинаютъ пѣть и плясать. Въ III д. Владиміръ совѣтуется съ сыновьями Борисомъ и Глѣбомъ, какъ отнестись къ проповѣди греческаго философа о Христѣ; является Жериволъ и проситъ жертвы для боговъ, отощавшихъ и заболѣвшихъ, вслѣдствіе оскудѣнія жертвъ; Владиміръ смѣется надъ безпомощными богами и устраиваетъ преніе Жеривола съ философомъ; диспутъ обнаруживаетъ всю грубость, невѣжество и глупость жреца. Въ IV д. Борисъ и Глѣбъ совѣтуютъ отцу принять православную вѣру; Владиміръ остается одинъ, и въ длинномъ монологѣ выражаетъ свою внутреннюю душевную борьбу; наконецъ, онъ рѣшается креститься. Въ V д. происходитъ катастрофа: жрецы въ отчаяніи, князь запретилъ жертвоприношенія, и они умираютъ съ голоду; мало того—онъ повелѣлъ сокрушить кумиры, его вожди принуждаютъ самихъ жрецовъ поднять руку на боговъ своихъ; жрецы грозятъ страшными бѣдствіями, помраченіемъ солнца—тщетно: воля князя непреклонна. Пьеса заканчивается ликующимъ хоромъ апостола Андрея съ ангелами.

Ѳ. Прокоповичу въ своемъ «Владимірѣ» удалось подняться на высшую ступень, какой достигла наша школьная драма: представляя по стилю чистый типъ школьной іезуитской трагикомедіи, пьеса получила выдающееся значеніе по жизненности своей идеи, тенденціи. Ѳ. Прокоповичъ, прирожденный борецъ-реформаторъ, воспользовался драмой для выраженія своихъ излюбленныхъ мыслей, своихъ симпатій и антипатій: вся пьеса проникнута характерной для Ѳеофана идеей борьбы прогресса съ обскурантизмомъ, борьбы новаго лучшаго порядка, заводимаго свѣтскимъ правительствомъ, съ порядкомъ старымъ, защищаемымъ косными, невѣжественными представителями религіознаго начала; въ ядовито-сатирическомъ изображеніи этихъ враговъ прогресса, невѣжественныхъ, развратныхъ, лицемѣрныхъ, морочащихъ народъ жрецовъ Жеривола, Курояда и Піара, и лежитъ центръ тяжести «Владиміра», при чемъ многія черты, карикатурно характеризующія жрецовъ, выхвачены прямо изъ дѣйствительности, изъ быта современнаго автору какъ католическаго, такъ, въ значительной степени, и православнаго духовенства, и ха-



Св. Димитрій Ростовскій.

рактеристика получилась необыкновенно яркая, рѣзкая. И другія дѣйствующія лица также являются не отвлеченными схемами, но живыми людьми съ опредѣленными характерами и психикой. Такимъ образомъ, «Владиміръ» — пьеса дѣйствительно драматичная.

Съ половины XVII вѣка начинается усиленный приливъ питомцевъ Кіевской академіи въ Москву; сюда являются Епифаній Славинецкій, Арсеній Сатановскій, Симеонъ Полоцкій и мн. др. Кіевскія вліянія обусловили переходъ въ Московское государство и школьной драмы. Впервые съ этой послѣдней познакомилъ московское общество Симеонъ Полоцкій. Удовлетворяя возникшему въ это время при дворѣ царя Алексѣя Михайловича интересу къ театру, Симеонъ, усвоившій, какъ воспитанникъ Кіевской академіи, всѣ

тонкости тогдашняго искусства піитическаго и сдѣлавшійся страстнымъ и плодовитымъ виршеслагателемъ, началъ составлять и драмы, которыхъ отъ него дошло двѣ: 1) О Навуходоносорѣ и трехъ отрокахъ и 2) Комедія притчи о блудномъ сынѣ.

Въ первой пьесѣ разработанъ библейскій мотивъ, легшій въ основу чина Пещнаго дѣйства, нѣкоторые отзвуки котораго и замѣчаются у Симеона; но послѣдній, естественно, не могъ ограничиться тѣми лицами, какія выступали тамъ (отроки и халдеи): онъ вводитъ въ дѣйствіе и самого Навуходоносора, и его придворныхъ, и воиновъ, музыкантовъ, народъ. На созданіе обширной многоактной драмы онъ однако рѣшиться не могъ и далъ одну изъ небольшихъ пьесъ той категоріи, о которыхъ теоретики выражались, что въ нихъ искусство сочиненія комедіи или трагедіи находитъ примѣненіе въ видѣ сокращенномъ, части не получаютъ широкаго развитія, правила соблюдаются не вполнѣ. Просто и примитивно устройство той сцены, какую имѣлъ въ виду С. Полоцкій для исполненія своей пьесы—очевидно, прямо въ залѣ дворца: это простая эстрада, podium, а позади нея—завѣса изъ нѣсколькихъ частей, которыя могли открываться порознь; единственное украшеніе пьесы—пѣніе и музыка. Послѣ пролога, заключавшаго въ себѣ панегирическое обращеніе къ царю и привѣтствіе зрителямъ, дѣйствіе открывалось хвастливою рѣчью Навуходоносора, который повелѣваетъ затѣмъ поставить на полѣ Деирѣ его золотое изображеніе для поклоненія ему, какъ богу, и приготовить пылающую пещь для нарушителей его воли; придворные славятъ царя, развлекаютъ его музыкой; затѣмъ слуги, отдернувъ завѣсу, показываютъ царю его статую и раскаленную пещь; при трубныхъ звукахъ народъ склоняется передъ статуей, кромѣ отроковъ Ананіи, Азаріи и Мисаила; слѣдуетъ вверженіе ихъ въ пещь, явленіе ангела; отроки исполняютъ пѣсни; царь пораженъ чудомъ, славитъ Бога. Эпилогъ благодаритъ зрителей за вниманіе.

Въ другой своей драмѣ С. Полоцкій взялъ сюжетомъ извѣстную евангельскую притчу; сравнительно съ иноземными нѣмецкими, польскими обработками того же сюжета наша пьеса отличается крайней простотой и безъискусственностью. Она дѣлится на шесть небольшихъ сценъ; число дѣйствующихъ лицъ скромно ограничивается самымъ необходимымъ (отецъ блуднаго, два сына, слуги, купецъ, приказчикъ, пастухъ); единственное украшеніе—пѣніе и музыка. Простоту, даже прямо бѣдность драматическаго вымысла авторъ хотѣлъ восполнить интерлюдіями: ихъ намѣчено цѣлыхъ пять, что для такой небольшой драмы слишкомъ много. Исполняться пьеса должна была при такой же примитивной сценической обстановкѣ, какъ и «Навуходоносоръ». Текстъ сопровождается ремарками для руководства актеровъ. Въ 1685 г. «комедія» была напечатана въ видѣ книжки съ иллюстраціями; но картинки гравированы по рисункамъ голландца Пикара, воспроизводятъ не московскую

сцену, а нѣмецкую или голландскую (зрители изображены въ нѣмецкомъ платьѣ) и не вездѣ совпадаютъ съ русскимъ текстомъ.

Симеонъ Полоцкій далъ москвитянамъ извѣстное понятіе о школьныхъ спектакляхъ. Долженъ былъ пройти однако рядъ лѣтъ прежде, чѣмъ школьная драма вошла въ обычай въ московскихъ учебныхъ заведеніяхъ.



Первый листъ комедіи Симеона Полоцкаго «Блудный Сынъ» (изд. 1685 г.).
Изъ собр. А. А. Бахрушина.

Въ самомъ началѣ XVIII в. Московская духовная академія была реорганизована по образцу Кіевской, и вмѣстѣ съ «латинсками ученіями» сюда перенесена была и школьная драма. Уже въ ноябрѣ 1701 года здѣсь была поставлена на сцену пьеса «Ужасная измѣна сластолюбиваго житія съ прискорбнымъ и нищетнымъ» — обработка евангельской притчи о богатомъ и Лазарѣ; драма состоитъ изъ антипролога (живыя картины, аллегорически представляющія содержаніе пьесы и объясняемыя пѣснью хора), пролога, трехъ частей съ четырьмя явленіями и заключительнымъ хоромъ въ каждой, и изъ эпилога. Дѣйствующія лица: богатый пиролюбецъ и его друзья: Лазарь, Сластолюбіе, Прелесть, Міръ, Милость, ангелы, Истина, Гнѣвъ Божій, Смерть. Пьеса обильно украшена сценическими эффектами, напр.: ангелъ съ ключомъ

въ рукахъ нисходитъ съ неба и открываетъ адскую бездну; отсюда вырывается дымъ, огонь, раздаются вопли, сюда, среди ударовъ грома, проваливается тѣло грѣшнаго богача. Сцена, на которой разыгрывалась эта пьеса, представляла, подобно сценѣ театра мистерій, небо, землю и адскую бездну.

Своеобразный взглядъ имп. Петра I на спектакли обусловилъ характеръ послѣдующихъ московскихъ школьныхъ драмъ. Петръ и отъ театра потребовалъ также службы интересамъ времени; онъ хотѣлъ, чтобы сценическія представленія стали своего рода лицевыми вѣдомостями о его «баталіяхъ» и «викторіяхъ», чтобы они выяснили значеніе происходившаго въ дѣйствительности въ ту знаменательную эпоху, полную борьбы. И драмы Московской духовной академіи становятся пьесами, прославляющими Петра и его дѣянія, панегирическими дѣйствами, тенденціозно приспособляющими старыя средства школьной драмы къ новымъ цѣлямъ.

Пьесы, проникнутыя панегирическимъ настроеніемъ и назначавшіяся для парадныхъ спектаклей въ честь высокихъ особъ, государей и т. д., или для торжественныхъ представленій по случаю выдающихся знаменательныхъ событій, составлявшіяся главнымъ образомъ изъ аллегорическихъ и миѳологическихъ элементовъ и мотивовъ,—возникли первоначально въ Италіи, отсюда перешли въ Германію и Австрію (вѣнскіе «ludi caesarei»); блестящаго развитія эти пьесы достигли во Франціи, гдѣ имъ было присвоено спеціальное названіе «балетовъ». Высокой степени развитія достигли панегирическія драмы и на польской почвѣ. Главными, если не исключительными, дѣятелями, которымъ панегирическія представленія обязаны своимъ пышнымъ расцвѣтомъ, были іезуиты и питомцы ихъ школъ.

Въ началѣ XVIII вѣка панегирическая драма школьно-іезуитскаго стиля расцвѣтаетъ и въ Москвѣ. Въ 1702 г. разыгрывается пьеса «Страшное изображеніе второго пришествія Господня на землю»: разрабатываются библейскіе мотивы о страшномъ судѣ, а среди дѣйствія, совершенно произвольно, безъ связи съ предыдущимъ и послѣдующимъ, вставленъ политическій эпизодъ: польскій король Августъ хотѣлъ начать войну со Швеціей, къ чему его склонялъ Петръ; но члены сейма были противъ военныхъ приготовленій, что было непріятно Петру, и драматургъ, подъ покровомъ аллегоріи, осуждаетъ гордое своеволіе поляковъ. Въ пьесѣ этотъ эпизодъ представленъ такъ: «Самоволіе и Гордыня люди отъ послушанія королю своему разрѣшаютъ и сердца къ несогласію разжигаютъ»; поляки препираются между собой и «терзаютъ» сеймъ, не слушая Геніуша Польскаго, пришедшаго въ сенатъ увѣщевать ихъ; является Королевство Польское и укоряетъ сенаторовъ, говоря, что вслѣдствіе ихъ междоусобій и гордыни оно потеряло много областей; на смѣну безсильному Геніушу Польскому приходитъ торжествующій Марсъ Роксолянскій; Фортуна и Побѣда

Халдейская пещь (Новгородскій амвонъ 1533 г.) Изъ альбома Солнцева



устраиваютъ россійскому орлу, вмѣсто гнѣзда, трофеумъ или столпъ торжественный, и орелъ огненнымъ оружіемъ поражаетъ ляховъ.



Иллюстр. изъ комедіи Симеона Полоцкаго «Блудный Сынъ» (изд. 1685 г.).
Изъ собр. А. А. Бахрушина.

Подъ вліяніемъ успѣховъ русскаго оружія въ Сѣверной войнѣ, панегирическій элементъ въ пьесахъ, сочинявшихся и разыгрывавшихся въ Московской духовной академіи, все усиливается. По случаю взятія крѣпости Нотебурга (Орѣшекъ, Шлюссельбургъ), напр., было поставлено (въ 1703 г.) тріумфальное дѣйство «Торжество міра православнаго»: въ немъ война между Россіей и Швеціей представлена въ видѣ борьбы православія и благочестія съ зловѣріемъ и злочестіемъ; выводится Россійскій Марсъ, изображается брань его съ злочестіемъ и созванными имъ адскими силами; Марсъ торжествуетъ и ѣдетъ въ тріумфѣ на колесницѣ, везомый львомъ и змѣею (эмблематическія фигуры шведскаго герба).

Полные тексты этихъ раннихъ московскихъ панегирическихъ пьесъ пока не найдены, сохранились лишь программы (краткое обозрѣніе содержанія по дѣйствіямъ и явленіямъ) этихъ пьесъ, раздававшіяся, повидимому, по примѣру іезуитскихъ учебныхъ заведеній, зрителямъ передъ спектаклемъ.

Нѣсколько позднѣйшихъ московскихъ панегирическихъ драмъ дошло въ полныхъ текстахъ. Такова исполненная въ 1724 г., въ присутствіи императорской четы, по случаю коронованія Екатерины I, пьеса подъ названіемъ: «Слава Россійская, гласящая торжественный всероссійскій тріумфъ». Спектакль открывается краткимъ антипрологомъ, который при помощи аллегорическихъ персонажей представляетъ сущность дальнѣйшаго зрѣлища: выступала Добродѣтель, «Россійскимъ щитомъ покровенна», Мужество и Мудрость, которыхъ она «подъ руками имѣетъ»; Мужество и Мудрость изъявляли свою преданность Добродѣтели; Предувѣденіе (Providentia) протягивало ея корону. Слѣдовалъ прологъ: похвальная рѣчь Петру и Екатеринѣ I, при чемъ объяснялось, что подъ Добродѣтелью разумѣется Екатерина, мужественно сопровождавшая Петра въ походахъ, дававшая мудрые совѣты и нынѣ коронованная. Драма дѣлится на два акта: въ I-мъ изображено, какъ Россія, благодаря военнымъ подвигамъ и введенію науки, заставила своихъ враговъ перемѣнить прежнія дерзкія и пренебрежительныя отношенія на почтительныя и покорныя; во II актѣ аллегорически изображалось коронованіе Добродѣтели Россійской, т.-е. Екатерины. Дѣйствующія лица: Добродѣтель, Мужество, Мудрость, Истина, Россія, Турція, Персія, Польша, Швеція, Нептунъ, Марсъ и др. Сравнительно съ болѣе ранними московскими панегирическими дѣйствами «Слава Россійская» представляетъ ту особенность, что составлена изъ элементовъ чисто свѣтскихъ и не имѣетъ никакого отношенія къ св. исторіи, не заключаетъ въ себѣ ни одного намека изъ этой области; эта секуляризація школьнаго дѣйства объясняется тѣмъ, что пьеса назначалась для исполненія не въ стѣнахъ духовной академіи, а въ заведеніи совершенно свѣтскомъ—московскомъ госпиталѣ, исполнителями же выступили, повидимому, молодые люди, изучавшіе хирургію и анатомію подъ руководствомъ доктора Бидло, который стоялъ во главѣ госпиталя, а ранѣе бывшіе студентами той же Московской академіи.



Св. Димитрій Ростовскій, великій любитель и знатокъ духовнаго театра, однимъ изъ крупныхъ представителей и дѣятелей котораго былъ и самъ (ему приписывается до шести и даже болѣе драматическихъ произведеній), занесъ школьную драму въ Ростовъ; сценическія представленія происходили въ учрежденной имъ епархіальной школѣ.

Яркимъ пламенемъ вспыхнула драма въ новгородской духовной семинаріи, гдѣ въ 1742 г., въ присутствіи императрицы Елисаветы, посѣтившей семинарію, было поставлено на сцену парадное привѣтственное дѣйство «Стефанотокосъ»; авторъ—тогдашній префектъ этой семинаріи, іеромонахъ Иннокентій Одровонсъ-Мигалевичъ, по образованію питомецъ Кіевской духовной академіи.

Пользуясь развитой іезуитскимъ театромъ и переданной имъ въ Россію манерой представлять подъ аллегорическимъ покровомъ событія политической и общественной жизни и облекая содержаніе въ узаконенную школьной піитикой форму пятиактной драмы съ антипрологомъ, прологомъ, интерлюдіями и эпилогомъ,—онъ изображаетъ, подъ видомъ символическихъ дѣйствій аллегорическихъ персонажей, тѣ обстоятельства, среди которыхъ «Богъ неизглаголанными своими и непостижимыми судьбами возведе на прародительскій престолъ» императрицу Елисавету Петровну, какъ гласитъ приложенное къ тексту пьесы «краткое показаніе, что заключается въ слѣдующей драмѣ». Спектакль давалъ, такимъ образомъ, аллегорическій комментарій къ дворцовому перевороту 24 ноября 1741 г., когда дочь Петра овладѣла императорской короной, положивъ предѣлъ власти враждебныхъ пришельцевъ и доставивъ торжество русской національной партіи. Дѣйствующими лицами выступали аллегорическія фигуры: Вѣрность, Надежда, Злоба, Зависть, Лукавство, Совѣсть, Отечество, Мужество, Благочестіе, Слава и др.; но аллегоріи



Иллюстр. изъ комедіи Симеона Полоцкаго «Блудный Сынъ» (изд. 1685 г.).
Изъ собр. А. А. Бахрушина.



Черный Ангелъ.



Второй Ангелъ.



Аника-Воинъ.

настолько прозрачны, что реальное ихъ значеніе тотчасъ же становилось очевиднымъ зрителю; изъ устъ этихъ аллегорическихъ лицъ слышался голосъ самой жизни, слышались тѣ самыя рѣчи, какія раздавались тогда повсюду въ Россіи—и въ домахъ, и на улицахъ, и въ дворцовой залѣ, и съ церковной каѳедры; для современниковъ каждое слово этой пьесы рисовало яркую, вполнѣ реальную картину пережитаго, будило вполнѣ опредѣленныя мысли и чувства; въ драмѣ было выражено то настроеніе радости и торжества, какое охватило русское общество при воцареніи Елисаветы Петровны.

Школьная драма была занесена и въ Смоленскъ: Мануилъ Базилевичъ, питомецъ кіевской академіи, ученикъ Г. Конискаго, будучи преподавателемъ піитики въ Смоленской духовной семинаріи въ 1752—54 гг., сочинилъ небольшую пьесу, которую озаглавилъ просто «Declamatio». Произведеніе это стоитъ въ непосредственной связи съ «Воскресеніемъ мертвыхъ» Г. Конискаго, откуда нѣкоторыя мѣста заимствованы буквально. Содержаніемъ служитъ моральное наставленіе противъ распущенности нравовъ и др. недостатковъ, особенно противъ пьянства.

«Declamatio» М. Базилевича — самая поздняя изъ извѣстныхъ доселѣ школьныхъ драмъ. Дальнѣйшее движеніе въ этой области во второй половинѣ XVIII вѣка было, повидимому, парализовано появленіемъ и развитіемъ на русской почвѣ драмы французско-классическаго типа.

Въ школьныхъ дѣйствахъ XVII—XVIII вв. русская драма пережила тѣ стадіи, какія проходила въ своемъ развитіи, среди скрещенія и смѣнъ



Царь Иродъ.



Рахиль.



Отшельникъ.

разнообразныхъ внѣшнихъ и внутреннихъ вліяній, европейская драма до установленія господства французскаго классицизма. Пройти эти этапы было условіемъ, необходимымъ для дальнѣйшихъ успѣховъ нашего театра. Въ этомъ и заключается дѣйствительное историческое развитіе нашихъ старинныхъ школьныхъ драмъ. Отъ школьной драмы, написанной по правиламъ піитики, былъ прямой переходъ къ пьесамъ, сочиняемымъ по кодексу Буало; Тредьяковскій послѣ своихъ школьныхъ драмъ «Язонъ» и «Титъ» пишетъ трагедію «Деидамія»; Волковъ сперва въ Ярославлѣ разыгрываетъ школьныя дѣйства, затѣмъ обращается къ трагедіямъ Сумарокова.

Подъ сѣнью нашего стараго школьнаго театра развилось одно значительное явленіе, въ которомъ приходится усматривать не получившіе, къ сожалѣнію, дальнѣйшаго роста зачатки драмы бытовой.

Развитіе бытовой драмы въ Европѣ представляется въ такомъ видѣ: свѣтскіе, бытовые, комическіе элементы замѣтны уже въ мистеріяхъ (комическія стороны ролей Іуды, евреевъ, солдатъ, діаволовъ); подобные элементы получили и самостоятельное существованіе, въ видѣ отдѣльныхъ пьесокъ: на французской почвѣ возникаютъ такъ называемые фарсы—веселыя комическія пьески, забавно изображавшія странныя и смѣшныя стороны



Первый царь-волхвъ.


Второй царь-волхвъ.


Третій царь-волхвъ.

жизни частной или общественной, домашней и уличной, и преслѣдовавшія одну цѣль—насмѣшить; пьески эти разрастались порою въ цѣлую бытовую драму, въ родѣ знаменитаго «Адвоката Пателена»; у нѣмцевъ въ такомъ же родѣ возникли такъ называемые ф а с т н а х т ш п и л и, достигшіе блестящаго развитія подъ перомъ Ганса Сакса.

Издавна въ Европѣ вошло въ обычай въ промежуткахъ между актами серьезной духовной или исторической драмы, съ цѣлью доставить зрителямъ отдыхъ и развлеченіе, разыгрывать шутливыя сценки въ стилѣ фарсовъ; выступали представители городской или деревенской уличной толпы (кре-


Герой 12-го года.


Сынъ героя 12-го года.


Антонъ съ Козой.



Цыганъ.



Полицейскій, собесѣдникъ Жида-Корчмаря.



Женихъ-хохолъ (Степанъ Иванычъ).

стьяне, солдаты, ремесленники и т. д.); эти сценки получили названіе интерлюдій или интермедій. Въ XVI в. въ Англіи изъ нихъ выработался самостоятельный драматическій типъ,—таковы интерлюдіи Дж. Гейвуда, представляющія собой высшее выраженіе реальнаго народно-бытового элемента въ старинномъ англійскомъ театрѣ и положившія начало англійской народной комедіи.



Первый пастухъ.



Старый еврей (горбунъ).



Смерть.



Внучекъ Сатаны.

Въ итальянскомъ театрѣ также развились такъ называемыя inframessi, комическія сцены, вставляемыя въ серьезныя пьесы. Подъ итальянскимъ вліяніемъ (особенно commedia dell'arte), а также подъ вліяніемъ фарсовъ и т. п. развились комическія интермедіи въ Польшѣ, а въ связи съ польскимъ вліяніемъ въ области русскаго театра возникаютъ интермедіи и въ Россіи.

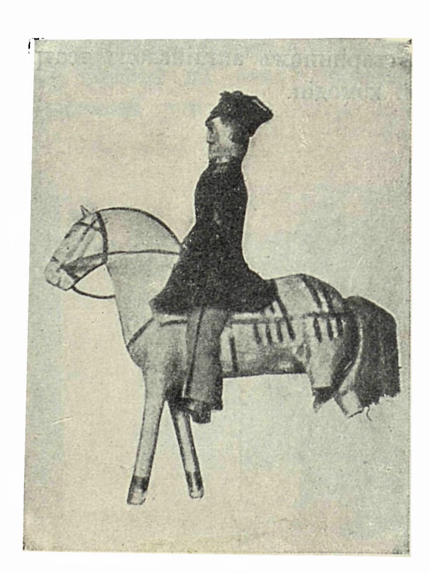


Племянникъ Сатаны.

Старѣйшія изъ южно-русскихъ интермедій возникли въ польской средѣ—авторами ихъ были, вѣроятно, русскіе ученики польскихъ школъ; таковы двѣ интермедіи Якова Гаваттовича, первоначально написанныя для польской трагедіи объ усѣкновеніи главы І. Крестителя и напечатанныя въ 1619 г.; въ одной изъ нихъ выступаетъ наивный мужикъ



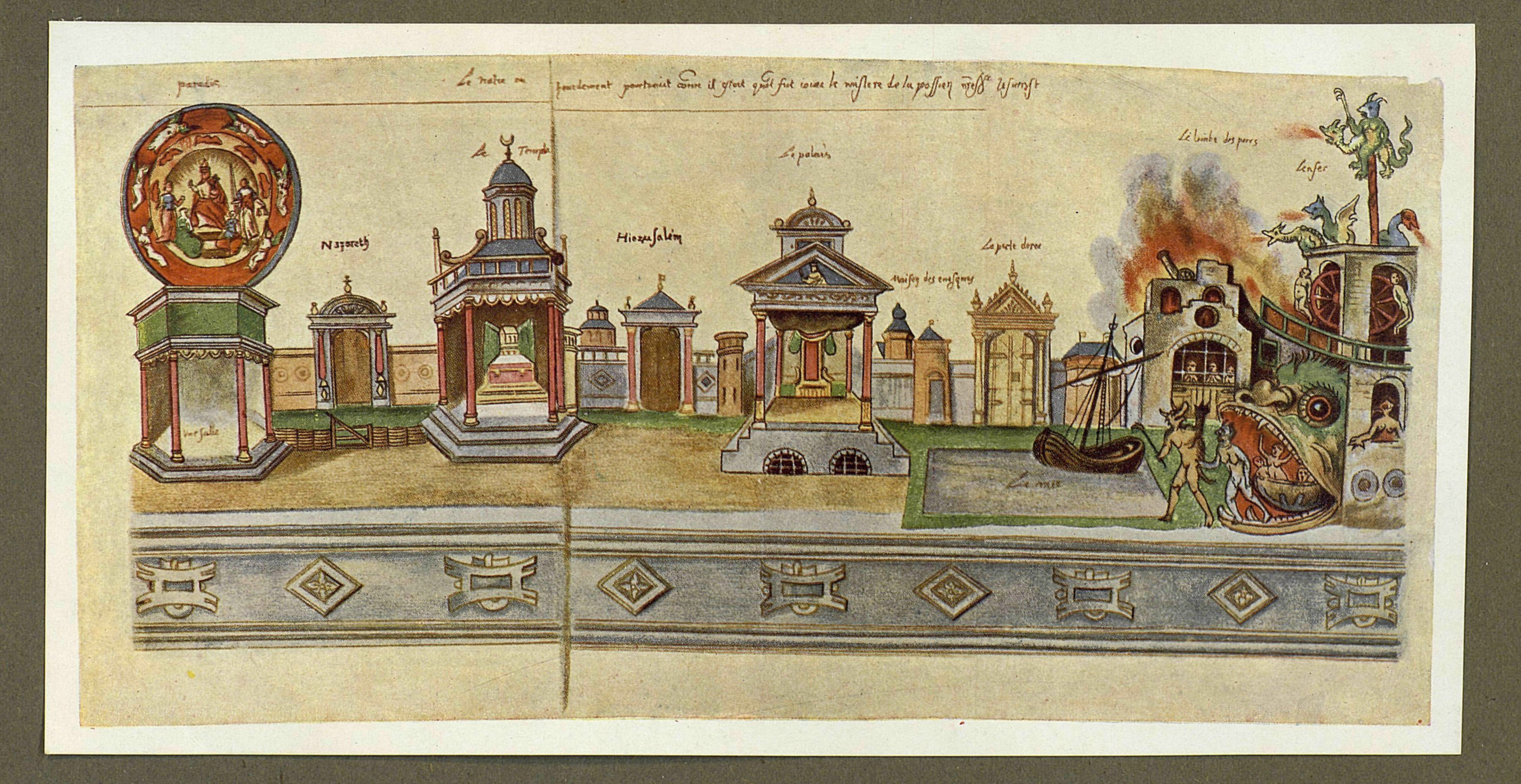
Самъ Сатана.



Офицеръ, поздравляющій публику; онъ же герольдъ.

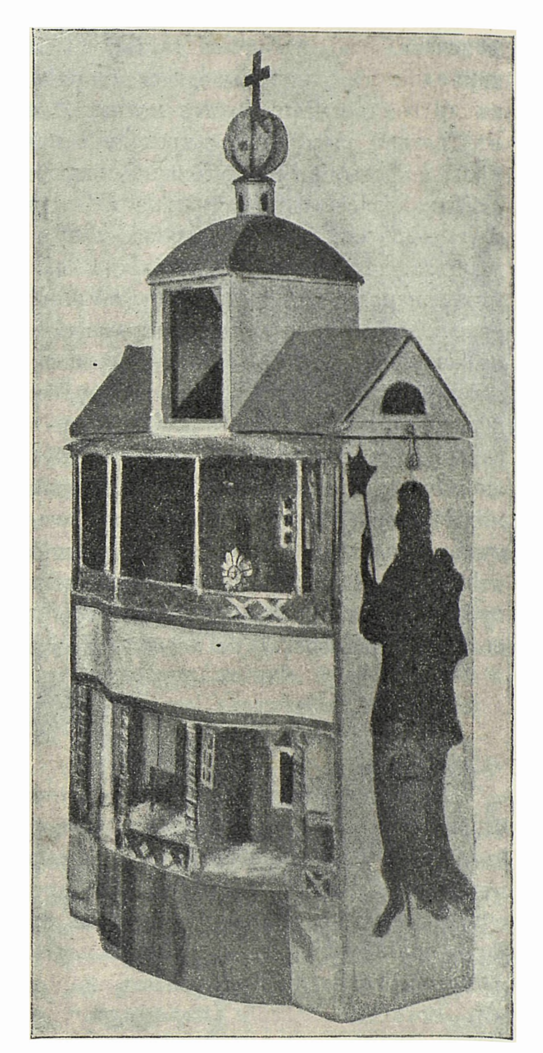
Постановка мистеріи въ XVI (1547 г.) вѣкѣ. Изъ книги Petit de Julleville, „Histoire de la langue et de littérature française“

Воспроизводится въ виду того, что русскія школьныя и мистеріальныя постановки, копировавшія во всѣхъ подробностяхъ западныя, не дошли до насъ.



paradis
Le thetre ou
hourdement pourtraict comme il estoit quant fut ioue le mistere de la passion nre sr Jhesucrist
Nazareth
Le Temple
Hierusalem
Le palais
Maison des evesques
La porte doree
La mer
Le limbe des peres
Lenfer
une salle

Стецько и пройдоха Климко, который продаетъ Стецьку вмѣсто лисицы кота въ мѣшкѣ; въ другой—три мужика рѣшаютъ, что единственный имѣющійся у нихъ пирогъ достанется тому, кто увидитъ лучшій сонъ, и пока двое спятъ, третій съѣдаетъ пирогъ. Отъ половины XVII в. дошла интермедія, въ которой русинъ, препираясь съ евреемъ о вѣрѣ, выщипываетъ у него, для счета праздниковъ, всѣ волосы изъ бороды.



Вертепъ. Музей Акад. Наукъ.

Иногда интермедіи являлись параллелями къ серьезнымъ сценамъ драмы, комической перелицовкой послѣднихъ; таковы интерлюдіи при рождественской и пасхальной драмахъ М. Довгалевскаго (1736—37 гг.), представляющія живыя и оригинальныя сцены въ чисто народномъ духѣ: напр., послѣ сцены волхвовъ, руководимыхъ виѳлеемскою звѣздою, выступаетъ съ подзорною трубою хвастливый полякъ-астрологъ и препирается съ цыганомъ и литвиномъ, которые въ концѣ его колотятъ; въ первой пасхальной интермедіи мужики ставятъ тенета на звѣрей, въ нихъ запутывается старый литвинъ, пришедшій выдирать пчелъ, мужики убиваютъ его, а дѣти воскрешаютъ съ помощью колдовства лягушкою, и т. под. Интермедіи Довгалевскаго послужили образцомъ для Г. Кониского, въ интермедіяхъ котораго (при пьесѣ «Воскресеніе мертвыхъ» 1747 г.) выводятся тѣ же лица, что и у Довгалевскаго, и почти въ той же ситуаціи.

Подъ вліяніемъ южно-русскихъ интермедій и, съ другой стороны,—нѣмецкихъ гансвурстіадъ явились интермедіи и въ Москвѣ. Н. С. Тихонравовъ

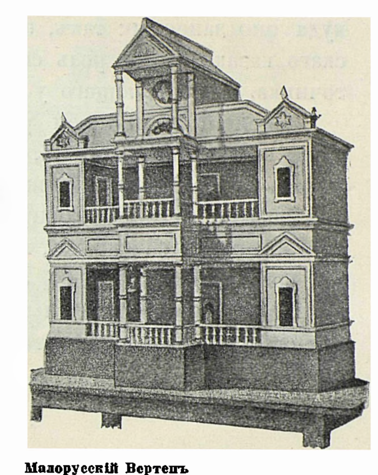
напечаталъ подъ общимъ заглавіемъ «Междорѣчіе» семь московскихъ интермедій: въ одной выводится старикъ, котораго мальчишка учитъ читать; въ другой драматизируется мотивъ Эзоповской басни о старикѣ и смерти, въ третьей выводится астрологъ съ зрительной трубой, который наблюдаетъ звѣзды, но не замѣчаетъ, какъ воръ крадетъ у него платье, и т. под. У Тихонравова же напечатана «Интермедія», представляющая рядъ вольныхъ до скабрезности сценъ гаера, старухи, ея дочери, шляхтича и молодки. Драма «Стефанотокосъ» сопровождалась рядомъ интермедій; въ нихъ, наряду съ персонажами, обычными въ южно-русскихъ интермедіяхъ— евреемъ, цыганомъ, литвиномъ—выступаютъ живые типы великорусскіе, московскіе, набросанные рѣзкими реальными чертами: раскольники, церковники, подьячіе, мошенники и т. д. Передъ нами элементы настоящей народной комедіи нравовъ; но разработка этого матеріала остановилась на совершенно примитивной, чуждой искусства формѣ. Интермедіи почти всегда анонимны; ихъ грубость и вульгарность, не могшая удовлетворить верхнихъ слоевъ общества, вкусы котораго обусловливали прогрессъ нашего театра, оттолкнули отъ нихъ нашихъ писателей съ именемъ; послѣдніе, увлеченные иными, западно-европейскими литературными образцами, не стали продолжать дѣла безыменныхъ авторовъ интермедій, и творчество въ этой области остановилось на первой же ступени.



Нѣкоторыя изъ религіозно-историческихъ театральныхъ зрѣлищъ-мистерій пріобрѣли большую популярность; таковы прежде всего драмы пасхальная и рождественская. Въ половинѣ XVI в. мистеріи подверглись въ Европѣ официіальному запрещенію; исчезнуть изъ употребленія онѣ однако не могли: онѣ опустились въ среду простолюдиновъ, пережили здѣсь рядъ соотвѣтствующихъ трансформацій,—и въ этомъ новомъ своемъ видѣ нѣкоторыя сохранились вплоть до нашего времени: въ горной деревнѣ Верхней Баваріи Обераммергау до сихъ пор[illegible] исполняется крестьянами мистерія страстей Господнихъ, мистері[illegible] рождественская дожила до нашихъ дней въ видѣ своеобразнаго пре[illegible]енія на театрѣ маріонетокъ.

Кукольный театръ ведетъ свое начало изъ г[illegible]окой древности; онъ былъ широко распространенъ въ Азіи, Африкѣ [illegible] Европѣ. Примѣненіе принциповъ этого театра къ сценическому воспро[illegible]денію, при помощи маріонетокъ, событій, сопровождавшихъ рожденіе [illegible]Христа, положило начало святочному обычаю хожденія по домамъ с[illegible]ереносною кукольною сценой, на которой и исполнялись рядомъ, съ од[illegible] стороны, рождествен-

ская мистерія, съ другой—чисто свѣтская кукольная игра, съ скоромными словами и пѣсенками, съ разными національными костюмами, плясками и потасовками. Сложившись въ Западной Европѣ (XVI в.), рождественская драма маріонетокъ перешла въ Польшу,—представленія этого рода получили здѣсь названіе «шопки» (Szopka—сарайчикъ, хлѣвъ), а отсюда въ юго-западную Русь, гдѣ стала называться «Вертепомъ» (отъ Виѳлеемскаго вертепа, представленнаго на сценѣ); съ теченіемъ времени «вертепная» драма распространилась по всей Россіи и даже по Сибири.



Малорусскій Вертепъ

Изъ собр. Г. П. Галагана.

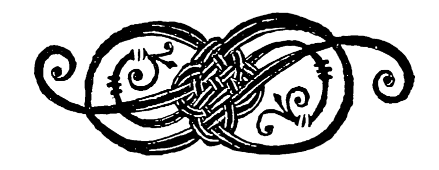
Средой, которой южно-русскій «вертепъ» обязанъ своей организаціей, была та же школьная молодежь, которая восприняла европейскую мистерію и въ другомъ видѣ—въ видѣ школьной драмы. Вертепъ появился въ юго-западной Россіи въ концѣ XVII или въ началѣ XVIII вв., но получилъ болѣе или менѣе опредѣленныя формы уже во второй половинѣ XVIII вѣка; устроителями и исполнителями были дьячки, ученики церковно-приходскихъ школъ, пѣвчіе и грамотные прихожане изъ бывшихъ учениковъ; на сценическій текстъ оказала нѣкоторое вліяніе школьная драма о Рождествѣ Христовомъ.

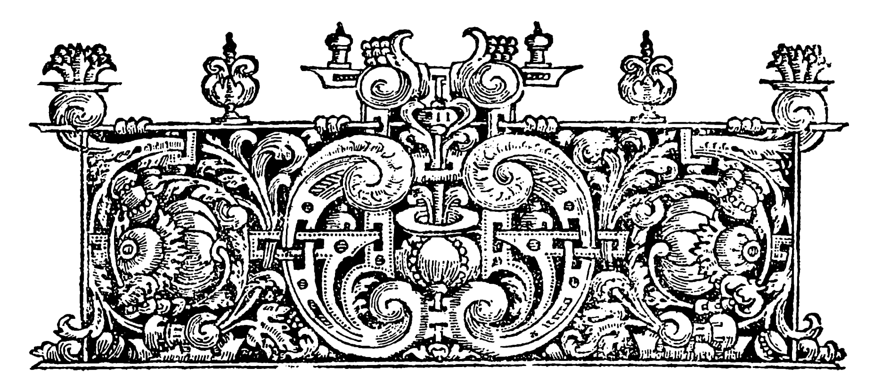
Текстъ вертепной драмы не представляетъ, однако, чего-либо вполнѣ устойчиваго. Извѣстные въ настоящее время варіанты ея распадаются на четыре редакціи: 1) волынскую, 2) собственно-малорусскую, 3) смоленско-бѣлорусскую съ новгородскимъ варіантомъ къ ней и 4) сибирскую. Представленіе распадается на двѣ части—серьезную и комическую. Въ первой части разработаны мотивы о явленіи ангеловъ пастырямъ и о поклоненіи послѣднихъ родившемуся Христу, о поклоненіи Христу волхвовъ, объ избіеніи Иродомъ Виѳлеемскихъ младенцевъ и, наконецъ, о борьбѣ Ирода со Смертью и чортомъ, явившимся за его душою. Вторая часть представляетъ рядъ комическихъ сценъ въ духѣ интерлюдій; сцены эти не имѣютъ съ первой частью драмы никакой внутренней связи. Смѣняя другъ друга, выступаютъ малорусскіе крестьяне, солдаты, евреи, цыгане, поляки и т. д.; они бесѣдуютъ между собой, хвастаются, пляшутъ, ссорятся, дерутся; центральнымъ лицомъ является удалой запорожецъ, геройство котораго, однако, выражается въ очень грубой формѣ: онъ колотитъ всѣхъ, не исключая и самого чорта, не чувствуя ни уваженія къ кому-либо, ни страха передъ кѣмъ или чѣмъ бы то ни было. Характеристика персонажей второй части вертепнаго дѣйства разнообразится въ зависимости отъ мѣстности,

куда оно занесено: такъ, смоленско-бѣлорусскій вертепъ не знаетъ украинскаго казака, и его роль сводитъ къ обязанностямъ полицейскаго солдата-взяточника, конфискующаго у еврея «корчемную водку».

Сценой, на которой разыгрывается вертепная драма, служитъ спеціально устроенный ящикъ, въ видѣ небольшого домика въ два этажа; за задней стѣной этого домика дѣйствуетъ скрытый исполнитель представленія: онъ водитъ куклы и фигуры по путямъ, прорѣзаннымъ въ полу каждаго этажа, и говоритъ за нихъ, мѣняя свой голосъ. Весь вертепный ящикъ имѣетъ два аршина высоты и 1½ аршина ширины. Дѣйствія, сопровождавшія рожденіе Христа, изображаются въ верхнемъ этажѣ, нижній же этажъ назначается для свѣтской части представленія.

Проф. Вл. Рѣзановъ.





Псалтирь рифмованная Симеономъ Полоцкимъ 1680. Москва, въ тип. верхней.

ТЕАТРЪ ПРИ АЛЕКСѢѢ МИХАЙЛОВИЧѢ.



аково бы ни было происхожденіе нашего скомороха, но уже съ X — XI вв. его искусство является принадлежностью нашего быта, нашей жизни, и, наряду съ былинами, объ этой связи свидѣтельствуетъ извѣстная фреска Кіево-Софійскаго собора. Исторія показываетъ, что искусство скомороховъ имѣетъ свое развитіе, что сближеніе Россіи съ Западомъ создаетъ ему конкурента въ видѣ искусства иноземныхъ музыкантовъ и потѣшниковъ, и что, наконецъ, эти послѣдніе выходятъ изъ столкновенія побѣдителями. Русскій средневѣковый народный театръ, такимъ образомъ, повторилъ исторію западно-европейскаго—нѣмецкаго. Англійскіе комедіанты, наводнявшіе материкъ въ XVI и особенно въ XVII вв., такъ же точно нанесли ударъ нѣмецкимъ шпильманамъ, какъ нѣмецкій комедіантъ нанесъ его русскому скомороху.

Не имѣя возможности останавливаться на этомъ подробнѣе, скажемъ лишь, что на этомъ основаніи справедливо въ исторіи русскаго театра различать два момента: одинъ—средневѣковой, скоморошій и другой—новѣйшій, западническій. Этотъ послѣдній можетъ быть также подраздѣленъ на періоды и т. д. Въ нашу задачу входитъ познакомиться съ началомъ второго момента, къ чему мы и перейдемъ.

Не говоря о народномъ бытѣ, который былъ слитъ со скоморошьимъ искусствомъ органически, потребность въ самой разнообразной скоморошьей

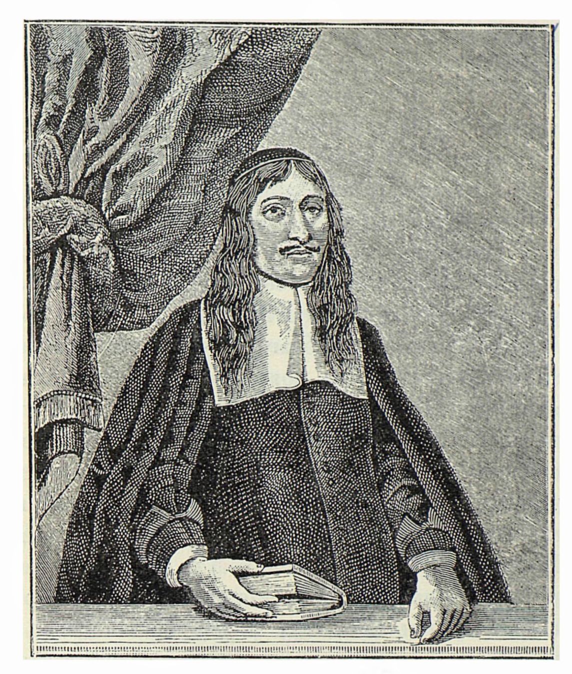
потѣхѣ была и при дворѣ. Здѣсь содержится цѣлый штатъ шутовъ, бахарей, домрачеевъ, гусельниковъ, карловъ и т. д., специально для увеселенія царя въ разные моменты дня и при различныхъ событіяхъ жизни. Появляется даже особая потѣшная палата—синонимъ комедійной палаты—первоначально въ качествѣ небольшой хоромины, подклѣта, а затѣмъ въ качествѣ самостоятельнаго зданія съ самостоятельнымъ штатомъ прислуги. Прямые потомки этихъ палатъ: съ одной стороны—увеселительные дворцы, съ другой—театры.

«Въ царской Потѣшной Палатѣ,—говоритъ Забѣлинъ,—музыкальные инструменты, цымбалы, органы и т. п. существовали не для одного лишь гудѣнья, а представляли необходимую и весьма важную статью и для другихъ разнообразныхъ увеселеній. При ихъ посредствѣ, вѣроятно, усиливались скомрашное дѣло и всякая смѣхотворная хитрость разными веселыми людьми или скоморохами въ исключительномъ смыслѣ, какъ творцами походячихъ народныхъ спектаклей, начиная съ кукольныхъ комедій и кончая небольшими представленіями, какія впослѣдствіи стали обогащаться иноземными именами интермедій и интерлюдій».

Помимо пѣсенъ, плясокъ и сценъ съ медвѣдемъ, скоморохи имѣли и свои представленія въ діалогической формѣ, текстъ которыхъ былъ въ одной своей части традиціонно неизмѣненъ, а въ другой импровизировался, не будучи записываемъ (какъ и итальянской народной комедіи), почему и дошелъ до насъ лишь въ отрывкахъ.

Итакъ, русскій народъ, наипаче же русскій дворъ, видали театральныя скоморошьи представленія и до 1672 года. Съ XVI вѣка у насъ уже фигурируютъ заморскіе «стременты», музыканты и актеры. При Михаилѣ Θеодоровичѣ, напримѣръ, въ 1630—1638 г. были нѣкіе музыканты Ансъ и Агенъ Лунъ. Какъ они попали въ Россію, неизвѣстно: это могли быть добровольные заѣзжіе, жители Нѣмецкой слободы, наконецъ, приговоренные и приглашенные люди. Но ихъ искусство шло дальше одной музыки: въ Потѣшной Палатѣ, по имѣющимся свѣдѣніямъ, шли постоянныя представленія нѣмецкихъ фигляровъ, балансеровъ, фокусниковъ и т. п., которые разыгрывали разныя дѣйства, арлекинады, небольшія шуточныя пьески, словомъ, все то, на что вообще были хитры странствующіе нѣмецкіе и польскіе артисты. Такимъ артистомъ былъ, повидимому, полякъ Юшка Проскура въ 1626 г. Въ 1629 г. появляется настоящій канатный плясунъ, потѣшникъ нѣмчинъ Иванъ Семеновъ Ладыгинъ, очевидно, перекрещенецъ. Онъ служитъ при дворѣ свыше десяти лѣтъ и потѣшаетъ царя своими представленіями не только въ Потѣшной Палатѣ, но и на любимой царской дачѣ, въ селѣ Покровскомъ-Рубцовѣ. Къ этому же времени относятся два другихъ нѣмчина-потѣшника—Юрій Воинъ-Брантъ и Ермисъ. Оказывается даже, что Иванъ Семеновъ «выучилъ по канатамъ ходить, танцовать и всякимъ потѣ-

хамъ, чему онъ самъ умѣетъ, пять человѣкъ, да по барабанамъ выучилъ бить 24 человѣка». Его ученики забавляли царевича Алексѣя. Итакъ, царскій дворъ до 1672 г. видѣлъ не только русскія скоморошьи представленія, но и иностранныя.



Іоганнъ Грегори. (По старинной нѣмецкой гравюрѣ).

На первый взглядъ кажется, что между Иваномъ Семеновымъ, Юрьемъ Воинъ-Брантомъ и Иваномъ Ермисомъ, съ одной стороны, и позднѣйшимъ театромъ въ Россіи, съ другой, нѣтъ никакой связи. На самомъ же дѣлѣ связь есть, и она очень тѣсна. Изъ исторіи англійскихъ комедіантовъ на материкѣ извѣстно, что въ XVI вѣкѣ и вплоть до Тридцатилѣтней войны искусство ихъ состояло сначала исключительно, а затѣмъ преимущественно изъ музыки, пѣнія, танцевъ, гимнастическихъ упражненій, фокусовъ, жонглерства и шутовскихъ выходокъ дурацкихъ персонъ. Затѣмъ, съ 1618 до 1648 г. идетъ застой художественнаго развитія, и, наконецъ, послѣ окончанія войны вырабатывается особый видъ Haupt-und Staatsactionen—парадныхъ спектаклей на темы изъ священной и свѣтской исторіи, рыцарскихъ легендъ и т. п.; при этомъ англійскія комедіи замѣняются уже нѣмецкими. Во второй половинѣ XVII вѣка студенчество и особенно Іоганнъ Фельтенъ поднимаютъ эти пьесы до степени литературности, пока, наконецъ, онѣ не гибнутъ съ распространеніемъ вліянія французскаго классицизма. Однако, до самой послѣдней минуты первоначальные элементы продолжаютъ фигурировать, если не въ самыхъ пьесахъ, то, по крайней мѣрѣ, какъ интермедіи и интерлюдіи, т. е. междодѣйствія.

Если такими актерами, музыкантами, акробатами и канатными плясунами была наводнена въ первой половинѣ XVII ст. Германія, то, естественно, они заходили и въ другія ближнія страны. И если они составляли театръ того времени на Западѣ, то, по аналогіи, и мы. должны считать, что Семеновъ, Воинъ-Брантъ и Ермисъ были нашими иноземными актерами, что ихъ

театръ былъ иноземнымъ театромъ въ Россіи и что ихъ ученики были первыми нашими «англо-нѣмецкаго» типа актерами, а ихъ театръ въ свою очередь былъ русскимъ западническимъ театромъ, пришедшимъ на смѣну скоморошьему. Исторически извѣстно, что въ послѣдніе годы царствованія Михаила Ѳеодоровича и первые годы царствованія Алексѣя Михайловича придворная жизнь повернула въ сторону того аскетизма, къ которому она періодически обращалась и до того и отъ котораго она затѣмъ тѣмъ сильнѣе устремлялась взорами на Западъ. На время Потѣшная Палата была забыта, но черезъ 15 лѣтъ послѣ своего вступленія на престолъ, а именно въ 1660 году, царь вспоминаетъ о потѣхахъ, видѣнныхъ имъ въ дѣтствѣ.

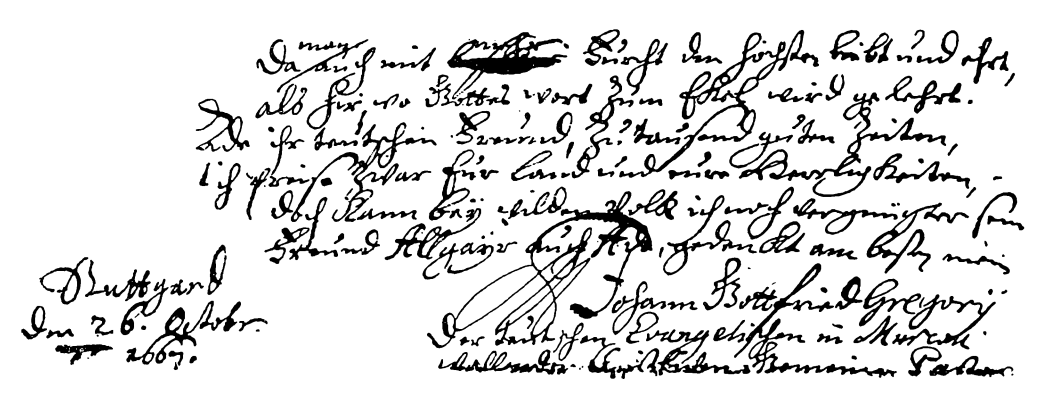
До сихъ поръ полагали, что виновникомъ привлеченія новыхъ нѣмецкихъ актеровъ былъ бояринъ Матвѣевъ. Однако женитьба царя на его свояченицѣ, Натальѣ Нарышкиной, относится къ 1671 году, съ какихъ поръ и начинается возвышеніе Матвѣева. Первая же извѣстная намъ мысль о привлеченіи новыхъ иноземныхъ актеровъ относится къ 1660 году. Дѣло было здѣсь, несомнѣнно, въ новыхъ впечатлѣніяхъ, полученныхъ царемъ во время его пребыванія въ теченіе польской войны 1654—1667 г. въ Витебскѣ, Полоцкѣ, Могилевѣ, Ковнѣ, Гродно и особенно въ Вильно. Съ этого времени начинаются всяческія новшества въ придворной жизни, въ эти годы выписывается ко двору рядъ живописцевъ и т. д. Ѣздившіе въ 1658 г. во Флоренцію русскіе послы привезли оттуда разсказъ о трехъ видѣнныхъ ими тамъ спектакляхъ. «Объявится палата, и бывъ палата и внизъ уйдетъ, и того было шесть перемѣнъ; да въ тѣхъ же палатахъ объявилося море, а въ морѣ рыбы, а на рыбахъ люди ѣздятъ... да спущался съ неба на облакѣ сѣдъ человѣкъ въ каретѣ, да противъ его въ другой каретѣ прекрасная дѣвица; а аргамачки подъ каретами какъ быть живы, ногами подрягиваютъ».

Дѣтскія воспоминанія о Потѣшной Палатѣ, польскія впечатлѣнія и, наконецъ, повѣствованіе пословъ сдѣлали свое дѣло.

Въ концѣ 1660 года царь поручаетъ англичанину «коммиссаріусу и резиденту» Ивану Гебдону выслать изъ-за границы «мастеровъ, чтобъ птицы пѣли на деревахъ, также і люди играли въ трубы... мастеровъ комедию дѣлать».

Результаты этого порученія неизвѣстны, но важенъ, несомнѣнно, самый фактъ его существованія.

Послѣдующія событія могли только развить въ царѣ желаніе увидѣть театральныя представленія. Такъ, въ 1664 году въ посольскомъ домѣ въ Нѣмецкой слободѣ давали комедію; подобные спектакли, возможно, повторялись, и нѣтъ никакого сомнѣнія что царь о нихъ зналъ. Далѣе, въ 1668 году русскій посланникъ въ Парижѣ видѣлъ комедію «Coups de l'Amour et de la Fortune» и «Амфитріона» при участіи самого Мольера. Наконецъ, въ 1671 году царь женился на Натальѣ Нарышкиной, и при дворѣ сталъ пользоваться вліяніемъ



Автографъ I. Грегори.

ея свойственникъ-воспитатель, бояринъ Матвѣевъ. Женатый на англичанкѣ Гамильтонъ, человѣкъ заграничной складки, Матвѣевъ, естественно, могъ только довершить сближеніе съ Западомъ. Да, по словамъ современниковъ, молодая царица была очень веселаго нрава и весьма охотно предавалась разнымъ увеселеніямъ, а потому царь, страстно ее любившій, старался доставить ей всевозможныя удовольствія. Небольшой промежутокъ времени, отдѣляющій бракосочетаніе царя отъ новой попытки устроить театръ; содержаніе и смыслъ ближайшей комедіи и присутствіе царицы въ театрѣ во время представленія краснорѣчиво говорятъ за то, что главнымъ толчкомъ въ привлеченіи актеровъ въ 1672 году была забота царя о царицѣ. Итакъ, въ первыхъ числахъ мая 1672 г., царь пытается своими силами устроить комедію на чердакахъ въ домѣ боярина Милославскаго (теперь зданіе Потѣшнаго дворца). Еще 10 мая былъ отпущенъ на дѣло комедіи всякій матеріалъ, а 15 мая того же года, Матвѣевъ объявилъ своему пріятелю Николаю фонъ-Стадену царскій указъ: ѣхать къ курляндскому Якубусу князю и, будучи въ Курляндской землѣ, приговаривать великаго государя въ службу, между прочимъ, трубачей самыхъ добрыхъ и ученыхъ, и «2 чел., которые бъ умѣли всякія комедіи строить»; еслибы Стаденъ ихъ не нашелъ тамъ, ему было велѣно ѣхать за ними во владѣнія короля Свейскаго и въ Прусскую землю.

Судьба фонъ-Стаденовской миссіи извѣстнѣе судьбы миссіи Гебдона, благодаря его перепискѣ съ бояриномъ Матвѣевымъ.

Порученное ему дѣло Стаденъ повелъ на широкую ногу. Князь Якубусъ далъ ему свирѣльщика и нѣсколько свирѣлей, кромѣ того, онъ приговорилъ еще въ русскую службу «три человѣка молодыхъ, которые на всякихъ играхъ играютъ, что никогда предъ сего на Москвѣ не слыхано». Затѣмъ «онъ же Николай приговорилъ для потѣхъ царскаго величества экомедіантовъ, магистра Ѳельтона (знаменитаго въ то время актера, драматурга и антрепре-

нера Іоганна Фельтена) да Чарлуса съ товарищи 12 человѣкъ». Приговаривалъ Стаденъ еще и другую знаменитость своего времени, пѣвицу Анну Паульсонъ, находившуюся со своей труппой въ Копенгагенѣ.

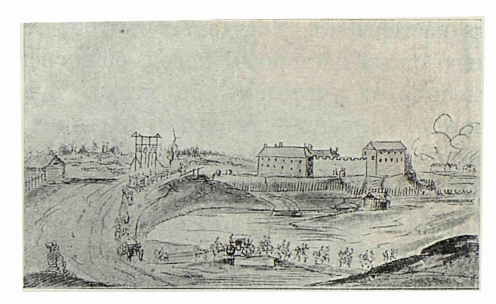
Число приговоренныхъ комедіантовъ постоянно мѣнялось: то 12 чел., то 22, то 8; такъ, въ одномъ изъ своихъ писемъ Стаденъ писалъ, что «пріискалъ онъ 8 человѣкъ государя въ службу и въ Московское государство проѣхать бы имъ вольно, потому жъ и выѣхать, а за всякую бы игру или комедію, что предъ великимъ государемъ учнутъ творить, давать по 50 рублевъ всѣмъ вообчѣ, да имъ же бы вольно было предъ всякими людьми за деньги играть. И сверхъ того изъ казны Великаго Государя они никакія издѣржки не просятъ, а платье у нихъ изготовлено свое. Да онъ же, Николай фонъ-Стаденъ, пріискалъ двухъ человѣкъ трубачевъ, которые недавно изучать умѣютъ разныя мусикійскія пѣсни трубить и иныхъ могутъ научить, а давать бы тѣмъ трубачамъ великаго государя жалованья мѣсячнаго корму по 6 рублевъ человѣку на мѣсяцъ и сверхъ того имъ же повольно бы было вездѣ, гдѣ похотятъ, трубить, а къ комедіантамъ тѣ трубачи гораздо годны жъ».

Но, несмотря на старанія фонъ-Стадена, лица, приговоренныя имъ въ Россію, не поѣхали, сначала потому, что ихъ не отпускали со службы, а затѣмъ потому, что благодаря трудамъ Грегори въ нихъ не стало нужды. Въ результатѣ, пріѣхавъ въ Москву 3 декабря 1672 г., фонъ-Стаденъ привезъ съ собой лишь цесарскія земли трубача Яна Вендона, да четырехъ человѣкъ музыкантовъ: Прусскія земли Фридриха Платеншлегера, Курляндскія земли Якова Филипса, Гданчанина Готфрида Берге и Саксончина Христофора Ахермана, а съ ними разныхъ семь струментовъ; по условію, имъ полагалось жалованья: трубачу 8 руб. въ мѣсяцъ, а музыкантамъ по 6 руб.

Таковъ первый моментъ исторіи театра при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ.

Отправляя Стадена за комедіантами въ чужія земли, царь одновременно рѣшился для этого воспользоваться жителями Нѣмецкой слободы, восемь лѣтъ тому назадъ устроившей, а, быть можетъ, и послѣ того устраивавшей комедію. Причиной такой поспѣшности было то, что у любимой жены, молодой царицы, долженъ былъ со дня на день родиться ребенокъ, и царь хотѣлъ отпраздновать это событіе по примѣру западно-европейскихъ дворовъ. Поиски человѣка изъ Нѣмецкой слободы, которому можно было бы поручить организацію спектакля, были рѣшены, вѣроятно, одновременно съ посольствомъ Стадена. И вотъ «неизвѣстно какимъ образомъ, вдругъ обратились съ этимъ къ пастору-магистру Грегори, якобы онъ можетъ написать комедію. И волей-неволей, выбирая между царскимъ гнѣвомъ и милостью, ему пришлось этимъ заняться». Пока шли поиски, велись переговоры съ Грегори, пока онъ согласился, и обсуждался вопросъ о сюжетѣ комедіи, прошло около трехъ недѣль. 30 мая родился царевичъ Петръ—будущій пре-

образователь,—2 іюля царь давалъ боярству и дьякамъ пиршество, а 4-го числа «царь указалъ иноземцу магистру Ягану Готфриду (Грегори) учинить комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ Библіи книгу Есѳирь и для того дѣйства устроить хоромину». Однако, въ виду еще недавняго гоненія противъ скоморошьихъ потѣхъ, царь обратился за совѣтомъ и, очевидно, за разрѣшеніемъ къ своему духовнику, протопопу Андрею Савинову. Савиновъ отвѣчалъ, что еслибы таковыя позорища были богомерзки и нравомъ весьма вредны, то христолюбивые государи иныхъ земель у себя ихъ не дозволяли. Но всякое веселье и пляска дозволительны въ дни воскресные, и примѣры есть, что и при вѣчно блаженныя памяти императорахъ Палеологахъ таковыя игрища церковью возбраняемы не были и въ потѣху свѣтлыхъ очей царственныхъ въ царьградскихъ палатахъ исполнялися. Но это не было мнѣніе всей церкви. Такъ, въ одномъ изъ современныхъ обличительныхъ словъ осуждались не только иноземныя потѣхи, но и церковныя дѣйства, утвердившіяся въ обрядѣ православной церкви. «А для болѣзни (царя), какъ хватало его, тѣшили всяко различными утѣшеніи, играми. Подѣланы были такія игры, что человѣку невмѣстно: отъ созданія свѣта и до потопа, и по потопѣ до Христа, и по Христѣ житіи что творилося, чудотвореніе Его или знаменія кое. И то все противъ письма было учинено» (т.-е. на темы изъ св. писанія). По мнѣнію проповѣдника, этими «комедіями» русскіе перещеголяли даже иностранцевъ.


Нѣмецкая слобода. Изъ «Путешествія» Мейерберга (1661—1663).

Обращеніемъ къ Грегори начинается второй моментъ исторіи театра при Алексѣѣ Михайловичѣ.

Близость исторіи Есѳири къ тогдашней придворной жизни заставляетъ предполагать умыселъ при выборѣ комедіи; это кажется тѣмъ болѣе правдоподобнымъ, что въ 1674 г. эта же тема повторяется художникомъ при росписи плафона въ постельныхъ царскихъ хоромахъ.

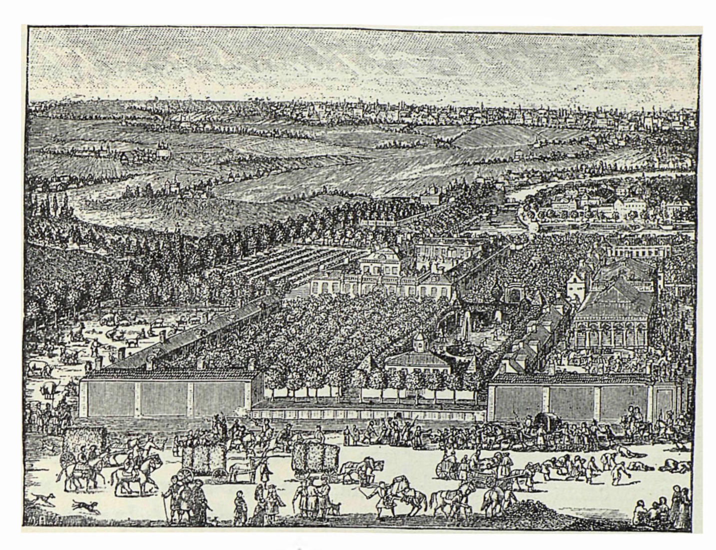
Личность и біографія Іоганна Готфрида Грегори очень хорошо извѣстна. Онъ былъ сыномъ медика Виктора Грегори, родился въ городѣ Мерзебургѣ и первоначально былъ военнымъ: сначала служилъ въ Швеціи, а затѣмъ въ Польшѣ, въ Ганчевскомъ рейтарскомъ полку; только впослѣдствіи онъ оставилъ военную службу и, пріѣхавъ въ Москву въ 1658—59 году, пробылъ нѣкоторое время при церковной школѣ въ Нѣмецкой слободѣ; послѣ того онъ ѣздилъ въ Іену, получилъ тамъ степень магистра и былъ поставленъ

въ пасторы въ Дрезденѣ, въ 1662 году снова вернулся въ Россію, послѣ чего сталъ пасторомъ новой офицерской лютеранской церкви въ Нѣмецкой слободѣ и учителемъ въ школѣ при ней; въ школѣ дѣтей учили Закону Божію, языкамъ—нѣмецкому и латинскому, счету, письму и пѣнію. По отзыву курфюрста Саксонскаго, Грегори «отличался ревностью, благочестіемъ, чрезвычайной ученостью и замѣчательнымъ умомъ».

Думать, однако, что онъ былъ подготовленъ къ возложенному на него театральному дѣлу, нѣтъ никакихъ основаній. Вѣроятно, именно потому онъ и прибѣгъ къ помощи единоземцевъ. Ими были: учитель Георгъ или Юрій Михайловъ сынъ Гюѳнеръ, учитель школы при церкви Лаврентій Рингуберъ и Яганъ Пальцеръ. Въ обученіе къ нимъ для исполненія комедіи было набрано 64 человѣка, дѣтей разныхъ служилыхъ и торговыхъ иноземцевъ, между прочимъ, и офицеровъ,—учениковъ нѣмецкой школы. Между организаторами трудъ былъ распредѣленъ слѣдующимъ образомъ. Грегори, при помощи Рингубера, писалъ трагикомедію; въ оригиналѣ пьеса была написана на нѣмецкомъ языкѣ, и на русскій ее переводилъ, очевидно, переводчикъ Иванъ Енакъ. Рингуберъ и Пальцеръ учили дѣтей исполненію пьесы какъ на нѣмецкомъ, такъ и на русскомъ языкѣ; декораціи писали: живописцы Петръ Энглесъ, Яганъ Вандеръ, Андрей Абакумовъ, Леонтій Ивановъ, Елисѣй Алексѣевъ и Осипъ Ивановъ; по костюмерной и бутафорской части были: Тимофей Тимофеевъ Гасенкрухъ и переводчикъ Андрей Виніусъ.

Изъ сподвижниковъ Грегори извѣстна біографія Рингубера и Гиѳнера. Рингуберъ учился медицинѣ въ Лейпцигскомъ университетѣ; въ 1668 году его пригласилъ въ Россію себѣ въ помощники отчимъ Грегори, медикъ Блюментростъ, по пріѣздѣ онъ нѣкоторое время былъ у него и обучалъ медицинѣ и химіи его сына, а затѣмъ въ 1672 г. съ мая по день перваго спектакля—17 октября—былъ учителемъ школы Грегори, послѣ чего немедленно уѣхалъ секретаремъ въ посольствѣ Менезіуса; затѣмъ онъ часто возвращался съ дипломатическими порученіями въ Россію. Это чрезвычайно даровитая и культурная личность, немало способствовавшая сближенію Россіи съ Западомъ. Гиѳнеръ былъ родомъ саксонецъ, служилъ семь лѣтъ въ польскихъ войскахъ; во время войны былъ взятъ русскими въ плѣнъ и опредѣленъ въ Москвѣ въ учителя.

Покуда писалась, переводилась комедія и дѣти обучались ей,—строилась и «комидѣйная хоромина» въ селѣ Преображенскомъ на государевомъ дворѣ. Это было деревянное зданіе, состоявшее изъ двухъ частей шириною въ 10 и 7 саж., съ просторными сѣнями въ 12—16 кв. саж. Внутри устроены были рундуки (помосты), полки (мѣста амфитеатромъ), лавки и подмостки въ ямахъ, т.-е. на сценѣ, для рамъ и декорацій. На обивку внутреннихъ частей было отпущено много червчатаго (краснаго) и зеленаго сукна. Судя по записямъ отпускавшагося матеріала, хоромина была готова лишь въ концѣ октября, а первый



Нѣмецкая слобода въ концѣ XVII в. Де-Виттъ.

спектакль состоялся 17 октября, слѣдовательно, въ невполнѣ законченномъ зданіи. По словамъ современника, «пораженный зрѣлищемъ царь проглядѣлъ цѣлыхъ десять часовъ, не вставая съ мѣста». Свое удовольствіе царь высказалъ, однако, не только этимъ: онъ жаловалъ чинами и деньгами участниковъ, а, кромѣ того, 21 января Грегори было дано «40 соболей во 100 рублевъ, да пара въ восемь рублевъ на жалованье за комедійное строеніе, что объ артаксерксовѣ царствованіи».

Повторялся ли спектакль,—неизвѣстно, но если и повторялся, то во всякомъ случаѣ между 15 и 25 декабря представленій не могло быть въ виду поста.

Комедія объ Эсѳири представлялась нѣмцами, среди которыхъ извѣстны слѣдующія имена: Блюментростъ, будущій архіятеръ Петра Великаго и первый президентъ Академіи наукъ, Фридрихъ Госсенъ, Иванъ Мевсъ, Иванъ и Павелъ Бернеръ, Христіанъ Зумерѳельтъ, Петръ Карлсонъ и Германъ Клиѳмасъ. Возможно, что представленія шли на нѣмецкомъ языкѣ. Они же участвуютъ и въ спектакляхъ первой половины слѣдующаго 1673 года. Обученіе происходитъ въ Новонѣмецкой слободѣ въ помѣщеніи нѣмецкой школы. Есть извѣстія о томъ, что занятія ихъ происходили въ двадцатыхъ числахъ января 1673 г.

Ѣздить зимою въ Преображенское на спектакли, однако, было неудобно. Возможно, что именно поэтому филипповскимъ постомъ ковры, сукна и

всякое потѣшное платье временно были отвезены въ кремлевскія потѣшныя хоромы къ тестю царя, боярину Милославскому (хоромы выстроены въ 1668—69 гг.). 22 января 1673 года, въ годовщину бракосочетанія съ царицей, царь пожелалъ устроить спектакль и, чтобы не ѣхать въ Преображенское, приказалъ надъ аптекой, что на дворцѣ въ палатахъ, построить какъ быть «комидѣйному дѣлу»; выяснилось, что на это потребуется не мало времени; тогда царь, желавшій все же отпраздновать годовщину свадьбы, приказалъ хранившіяся въ Кремлѣ театральныя вещи «перевезть въ село Преображенское и тамъ комидѣйную хоромину нарядить по прежнему чтобы къ комидѣйному дѣйству генваря къ 23 числу все было готово»; при этомъ свой прежній указъ относительно палатъ надъ аптекою государь повторилъ; состоялся ли этотъ спектакль, неизвѣстно. Между тѣмъ вторую комедійную хоромину готовили съ большою поспѣшностью, работая днемъ и ночью. 29 января, наконецъ, она была готова; театральныя вещи снова изъ Преображенскаго были перевезены сюда, и здѣсь на масляной недѣлѣ, очевидно, между 2 и 9 февраля была поставлена комедія «Іудиѳь».

На этой же масляницѣ въ субботу 8 февраля, состоялось представленіе балета; темой его была исторія Орфея и Эвридики. Одинъ изъ современниковъ, Рейтенфельсъ, такъ описываетъ этотъ спектакль.

«Узнавъ, что при иностранныхъ дворахъ устраиваются для развлеченія разныя игры, танцы и прочія удовольствія, царь однажды приказалъ поставить какую то французскую пляску. По краткости даннаго семидневнаго срока, сладили спектакль, какъ смогли. Обыкновенно передъ началомъ представленія слѣдовало бы извиниться, что не все въ должномъ порядкѣ (Рейтенфельсъ, очевидно, говоритъ объ обычномъ прологѣ, въ которомъ актеры всегда испрашиваютъ у публики снисхожденія), но тутъ это было бы излишнимъ: костюмы, новизна спектакля, магическое слово «иностранное» и стройность неслыханной до того музыки говорили передъ русскими за актеровъ, доставили зрителямъ полное удовольствіе и заслужили удивленіе. Сперва царь не хотѣлъ, чтобы здѣсь была музыка, какъ вещь новая и, такъ сказать, языческая; но когда ему возразили, что безъ музыки нельзя танцовать такъ же, какъ и безъ ногъ, царь предоставилъ все на волю самихъ артистовъ. Во время представленія царь сидѣлъ передъ сценою на скамейкѣ, для царицы съ дѣтьми былъ устроенъ родъ ложи, изъ которой они смотрѣли изъ-за рѣшетки или, вѣрнѣе, черезъ щели между досокъ; бояре—больше никогда не было—стояли на самой сценѣ». Балетному искусству обучалъ инженеръ Николай Лимъ.

Орфей, до начала пляски между двухъ подвижныхъ пирамидъ, произнесъ царю похвальное слово. Рейтенфельсъ приводитъ его текстъ на нѣмецкомъ языкѣ; затѣмъ онъ сталъ танцовать, а послѣ того уже начался и самый балетъ. Что же касается музыки, то оркестръ состоялъ изъ музыкан-

товъ, привезенныхъ фонъ-Стаденомъ, органиста Симона Гутовскаго, дворовыхъ людей боярина Матвѣева и самого Стадена, исполнявшаго роль капельмейстера.



Царь Алексѣй Михайловичъ.

(Галлерея Зимняго Дворца).

Весною, на другой день послѣ Троицына дня, 15 мая, царь переѣхалъ въ Преображенское, и туда на подводахъ было отправлено все театральное хозяйство. Вскорѣ же, а именно 16 іюня, нѣмецкіе актеры были замѣнены русскими. Среди нихъ извѣстны имена: Васьки Мѣшалкина, Ивана, Николая и Родіона Ивановыхъ, Михаила Бѣлянинова, Кузьмы Журавлева, Алексѣя Звѣрева, Тимофея Блиса, Василія Смольскаго Голіяда, Тимофея Максимова и Луки Степанова. Но, отдавъ ихъ въ обученіе сценическому искусству, не позаботились объ ихъ содержаніи и вспомнили о нихъ лишь послѣ того, какъ они сами о себѣ напомнили жалостливой челобитной. Въ силу этого имъ было выдано заднимъ числомъ по 4 деньги на человѣка въ день, и, наконецъ, 10 октября было указано выдавать имъ эту сумму и впредь.

Пасторъ Грегори, его школа сценическаго искусства и современное ему отношеніе русскихъ къ театру очень хорошо изобразилъ А. Н. Островскій въ своей небольшой комедіи «Комикъ XVII столѣтія».

Ближайшія затѣмъ свѣдѣнія относятся лишь къ 6 и 7 октября того же 1673 года, когда Грегори выдавались изъ казны деньги «ко исправленію комедіи на платье Ангеловъ и на молодого Товія и на одѣяніе его спутешественникамъ 30 рублевъ». Даты представленія этой новой комедіи мы не знаемъ, но извѣстно, что 2 ноября въ Преображенскомъ царь «ходилъ въ комедію смотрѣть дѣйства, какъ нѣмцы дѣйствовали». Послѣ этого спектакли шли въ Москвѣ, но 24 февраля 1674 г., на масляной недѣлѣ, театральное хозяйство «наскоро» возилось въ Преображенское и 27 февраля снова въ Москву; очевидно, между этими числами тамъ шли спектакли.

Дальше мы знаемъ только о спектакляхъ конца 1674 г. 28 октября царь пировалъ въ Потѣшной палатѣ. «А послѣ кушанья изволилъ великій госу-

дарь себя тѣшить великими игры, и его, великаго государя, тѣшили и въ органы играли (а игралъ въ органъ нѣмчинъ), и въ сурну, и въ трубы трубили, и въ суренки играли, и по накромъ (бубнамъ), и по литаврамъ били же во все». Пиръ и потѣхи тянулись до 4 часовъ утра. Послѣ этого, потѣха была 4 ноября въ Преображенскомъ, «а тѣшили его, великаго государя, иноземцы нѣмцы, да люди боярина Артамона Сергѣевича Матвѣева, на органахъ и на фіолахъ и на страментахъ, и танцовали и всякими потѣхами разными». Въ ноябрѣ же въ Преображенскомъ играли «Іудиѳь» и «Эсѳирь»: первую 9-го, а вторую 11 числа; 13 ноября шелъ балетъ и была музыка.

16-го февраля 1675 г. Грегори умеръ. Преемникомъ его по устройству спектаклей былъ Юрій Гюѳнеръ. 25 января ему было указано поставить «Темиръ-Аксаково дѣйство» и, разучивъ его съ дѣтьми, онъ далъ рядъ спектаклей на масляной, т. е. между 7 и 14 февраля. Осенью этого же года были поставлены 6 комедій старыхъ и новыхъ: Эсѳирь, Юдиѳь, Темиръ Аксакова, Іосифова, Егорьева и Адамова, но руководительство отъ Гиѳнера перешло къ Лаврентію Блюментросту и баккалавру Ивану Волошенинову; спектакли шли въ ноябрѣ. Рождественскимъ постомъ, наконецъ, въ руководители взяли, по рекомендаціи Смоленскаго воеводы князя Голицына, нѣкоего учителя латинскаго языка, Стефана Чижинскаго, Львовскаго повѣту шляхетскаго сына, благочестивыя вѣры греческаго закону, служившаго прежде въ полку гетмана Потоцкаго и преподававшаго затѣмъ въ теченіе двухъ лѣтъ латинскій языкъ, сначала въ Кіево-Братской духовной школѣ, а затѣмъ въ Смоленскѣ. Въ 1675 году онъ явился къ боярину Матвѣеву и, на вопросъ о его знаніяхъ въ области комедійныхъ наукъ, отвѣтилъ, что «съ комедійное дѣло его станетъ», послѣ чего, по приказу боярина Матвѣева, онъ дѣлалъ комедію о Давидѣ съ Голіаѳомъ, о Бахусѣ съ Венусомъ и балетъ; онъ училъ комедійному дѣлу 80 человѣкъ всякаго чина людей, и былъ у того дѣла 8 мѣсяцевъ, по январь 1676 года. Балетомъ руководилъ по-прежнему инженеръ Лимъ.

30 января 1676 года царь Алексѣй Михайловичъ скончался, а 15 декабря того же года царь Ѳеодоръ Алексѣевичъ указалъ палаты, которыя были заняты подъ комедію, очистить, и все театральное хозяйство свезти на дворъ, принадлежавшій Никитѣ Ивановичу Романову. Этимъ театральныя представленія окончились.

Познакомившись съ фактической стороной исторіи театра при Алексѣѣ Михайловичѣ, обратимся къ разсмотрѣнію репертуара, постановокъ и искусства игры того времени.

Изъ піесъ этого времени извѣстны слѣдующія: комедія объ Эсѳири (Артаксерксово дѣйство), о Іудиѳи, комедія о Товіи младшемъ, объ Адамѣ и Евѣ, объ Іосифѣ, о Егоріи, о Баязетѣ и Тамерланѣ (Темиръ-Аксаково дѣйство), о Давидѣ съ Голіаѳомъ, о Бахусѣ съ Венусомъ и рядъ балетовъ.

Изъ нихъ до насъ дошли текстуально только четыре: о Іудиѳи, о Баязетѣ и Тамерланѣ, объ Адамѣ и Евѣ и объ Іосифѣ.



Бояринъ Артамонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ.

«Жалостная», какъ сказано въ прологѣ, комедія объ Адамѣ и Евѣ представляетъ собою соединеніе элементовъ средневѣковой мистеріи и moralité и очень напоминаетъ современныя ей народно-духовныя нѣмецкія піесы, такъ называемыя «райскія дѣйства». Порою она даже почти буквально повторяетъ нѣкоторыя подробности этихъ дѣйствъ, и, очевидно, Грегори пользовался при написаніи ея другой ей подобной піесой. Комедіи объ Іосифѣ и о Іудиѳи — типичныя духовныя драмы школьнаго театра; къ этому же типу относятся, очевидно, комедіи объ Егоріи, о Товіи и о Давидѣ съ Голіаѳомъ. На библейскую же тему написана комедія изъ Эсѳири, — одна изъ самыхъ модныхъ темъ піесъ англійскихъ комедіантовъ на европейскомъ материкѣ.

Особнякомъ стоятъ комедіи о Баязетѣ и Тамерланѣ и о Бахусѣ съ Венусомъ. Первая изъ нихъ—единственная комедія на свѣтскій сюжетъ; она сильнѣйшимъ образомъ приближается къ типу «англійскихъ» комедій какъ по своему строенію, такъ и по реалистическому направленію. Такъ какъ постановка ея была поручена Гюѳнеру за три недѣли до смерти Грегори, когда послѣдній, вѣроятно, былъ боленъ, и такъ какъ ея характеръ рѣзко отличается отъ всего того, что раньше писалъ Грегори, возможно, что она и не принадлежитъ перу магистра.

Наконецъ, піеса Чижинскаго о Бахусѣ съ Венусомъ, судя по перечню дѣйствующихъ лицъ, идетъ еще дальше только что помянутой комедіи: содержаніе ея было, повидимому, болѣе чѣмъ игриваго характера.

Тѣмъ не менѣе, всѣ эти комедіи заключаютъ въ себѣ внѣшніе элементы англійской комедіи, т. е. кромѣ собственно драматическаго дѣйствія заключаютъ въ себѣ танцы, пѣніе, музыку, игру «дурацкой персоны» и т. п.

Дурацкая персона, носящая въ «англійской комедіи» нѣсколько типическихъ наименованій—Гансвурстъ, Пикельгерингъ и др., первоначально заполняла лишь антракты, но впослѣдствіи стала вкрапливаться въ основной сюжетъ или чисто эпизодической фигурой, или добавочнымъ параллельнымъ сюжетомъ. Въ задачу ея входило веселить публику смѣшными, часто циничными и грубыми, сообразно вкусамъ толпы, выходками. Эта роль заключала въ себѣ много живости, темперамента и требовала отъ актера огромной ловкости и находчивости, благодаря чему ее играли обыкновенно акробаты и прыгуны. Сообразно индивидуальности актера, «дурацкая персона» видоизмѣнялась: то это былъ прямодушный, пассивный дуракъ, то это былъ дуракъ активный и хитрый, то роль сводилась почти исключительно къ акробатскимъ штукамъ. Роль эта, обыкновенно, импровизировалась. Дурацкой персоной въ комедіи о Іудиѳи является Сусакимъ, въ комедіи о Баязетѣ и Тамерланѣ—Пикельгерингъ и Телпель.

Относительно ролей вообще надо замѣтить, что англійская комедія давала не характеры, а положенія. Если на сцену выходилъ король, то ни онъ, ни зритель ни на минуту не должны были забывать, что онъ властитель своихъ подданныхъ на жизнь и смерть. Рѣчь его была положительна, тверда и опредѣленна. Но стоило стрястись надъ нимъ несчастью, какъ онъ становился жалкимъ и безпомощнымъ. Короля, который бы оставался имъ, даже будучи нищимъ, англійскіе комедіанты на знали. А такъ какъ англійская комедія была по существу лишь діалогически выраженнымъ разсказомъ, и одному и тому же лицу приходилось бывать въ цѣломъ рядѣ положеній, то актерамъ приходилось развивать въ себѣ виртуозную легкость перевоплощенія.

Принципомъ сценическаго искусства англійскихъ актеровъ былъ натурализмъ. Натурализмъ, натуралистичный до цинизма. Изображая не характеры, а положенія, англійскій актеръ цѣликомъ входилъ въ нихъ, и поэтому все изображалось на сценѣ со всѣми подробностями; напримѣръ, убійство сопровождалось истеченіемъ крови (его достигали при помощи пузыря съ красной жидкостью). Нельзя себѣ представить, какъ кропотливо, любовно и кровожадно обставлялись и выполнялись сцены убійства; скупые на ремарки авторы въ этомъ случаѣ давали самыя обширныя наставленія.

При этомъ, вмѣсто психологической обрисовки, дѣйствующее лицо опредѣлялось цѣлою массою признаковъ чисто внѣшнихъ, механическихъ, хотя и связанныхъ съ данными аффектами: въ отчаяніи персонажи стонутъ и рвутъ на себѣ волосы и одежды, бьются головой объ стѣну,—въ радости смѣются, скачутъ, пируютъ и т. п.

Понимая театръ, какъ зрѣлище, авторы англійскихъ комедій часто выводятъ великолѣпные, блестящіе въѣзды и шествія, пиршества, сраженія, казни и т. п. Они любятъ молніи, выстрѣлы, ракеты, трубы, барабаны.

Изъ характерныхъ сценическихъ пріемовъ слѣдуетъ отмѣтить еще обращенія къ публикѣ, которыми пользовались, обыкновенно, въ началѣ и въ концѣ комедій—въ прологѣ и въ эпилогѣ.

Переходя къ постановкамъ, замѣтимъ, что декораціи были, обыкновенно, павильонной системы при изображеніи комнаты и арочной при изображеніи воздуха. Извѣстныя иллюстраціи къ комедіи-притчѣ «Блудный сынъ» Симеона Полоцкаго даютъ представленіе объ устройствѣ сцены и декорацій того времени: клише эти, несомнѣнно, иностраннаго (голландскаго?) происхожденія—стоитъ всмотрѣться въ костюмы публики.

Какъ въ діалогической формѣ изложенный разсказъ, вся средневѣковая комедія, не считаясь съ крошечнымъ размѣромъ сцены, требовала совмѣщенія на одной декораціи иногда даже разныхъ частей свѣта. Въ одной изъ піесъ того времени требовалось, напримѣръ: «посреди сцены разукрашенный храмъ съ колоннадой, въ немъ изображеніе Діаны, жертвенникъ и два подсвѣчника; съ одной стороны театра тюрьма или круглая башня, въ ней три преступника; около—просторный прекрасный садъ съ балюстрадами, цвѣтами и палисадниками; съ другой стороны сцены—гора, на ней гробница, колоннада, колчанъ и жертвенникъ; около—зелень и скала, на которую можно влѣзть; на этой горѣ, лицомъ къ публикѣ, около скалы пещера, море, корабль; на скалѣ тюрьма для двухъ преступниковъ». Самыя далекія путешествія изображались такимъ образомъ, что актеръ, уходя въ одну сторону и выйдя съ другой, говорилъ: «ну, вотъ я теперь тамъ-то, а теперь пойду туда-то».

Женскія роли игрались юношами, при чемъ въ такихъ случаяхъ они надѣвали длинные кудрявые парики, а лицо актеры, особенно игравшіе роль шута, вымазывали себѣ краскою такъ, что оно теряло человѣческій обликъ. Костюмъ англійскихъ комедіантовъ былъ традиціоненъ и анахроniченъ.

Такъ, король всегда былъ въ коронѣ и со скипетромъ и мечомъ; если изображалось сраженье, онъ появлялся въ латахъ; костюмъ султана, въ противоположность костюму европейскаго короля, всегда бывалъ фантастиченъ и пышенъ.

У шута, сообразно его разновидности, былъ слѣдующій костюмъ: короткая куртка, застегнутая на двѣ большія пуговицы и широкіе штаны съ отверзтіемъ, которымъ онъ всегда пользовался для циническихъ выходокъ; на ногахъ были широкіе башмаки, за поясомъ деревянный мечъ, а на головѣ огромная шляпа, чаще всего съ пѣтушьими перьями. Если роль шута игралъ акробатъ, то у него были узенькіе панталоны и трико, въ задачу котораго входило детально обрисовывать фигуру.

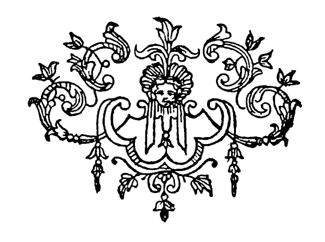
Таковы характерныя черты построенія, постановки и выполненія англійскихъ комедій на Западѣ. Само собой, Грегори и его преемники использо-

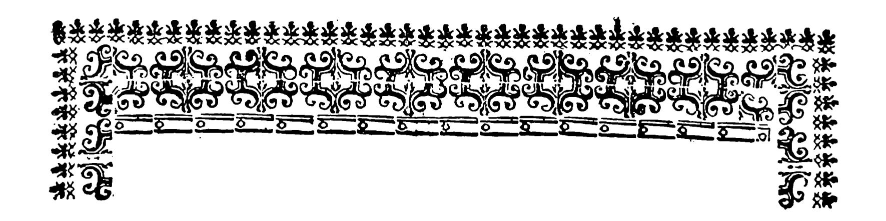
вали все это постольку, поскольку ихъ комедіи походили на англійскія. И хотя русскимъ, воспитаннымъ на цинизмѣ кукольныхъ представленій и скоморошьихъ выходокъ, выходки дурацкихъ персонъ не показались бы ужасными, однако, Грегори, само собой, долженъ былъ сдерживаться, чтобы не навлечь неудовольствія царя и царицы, къ тому же его комедіи были написаны на библейскія темы, въ которыхъ волей-неволей, послѣ недавняго аскетизма двора, приходилось быть въ границахъ.

Продержавшись три съ половиною года и будучи оторванъ отъ послѣдующихъ свѣтскихъ театральныхъ зрѣлищъ, театръ Алексѣя Михайловича, само собой, сыгралъ роль чисто эпизодическую, тѣмъ болѣе, что самый характеръ репертуара былъ вполнѣ чуждъ русской жизни. Одно несомнѣнное вліяніе онъ оказалъ: будучи и въ литературномъ, и въ сценическомъ отношеніи выше скоморошьяго театра, онъ навсегда отнялъ у этого послѣдняго возможность вылиться въ болѣе совершенныя формы. И дворъ, который только и могъ содѣйствовать эволюціи русскаго народнаго театра, при ближайшей же попыткѣ обзавестись театральнымъ зрѣлищемъ, обратился за актерами снова на Западъ, какъ это было въ 1660 и 1672 годахъ. Единственной формой скоморошьяго служенія двору съ этихъ поръ остается шутовство. Да и шутовъ при дворѣ стали брать изъ иностранцевъ и изъ дворянъ.

Съ другой же стороны, представленія времени Алексѣя Михайловича развили въ нашихъ предкахъ любовь и вкусъ къ театру. У насъ начинаютъ интересоваться не только самыми спектаклями, но и театральными принципами. Такъ, въ 1690 году у князей Василія и Алексѣя Голицыныхъ были, въ числѣ другихъ, «четыре книги въ десть письменныя: о строеніи Комедіи».

В. Всеволодскій-Гернгроссъ.





ТЕАТРЪ ПЕТРОВСКОЙ ЭПОХИ.



о смертью царя Алексѣя Михайловича совершенно прекратилась театральная «потѣха», заглохли тѣ начатки русскаго театра, которые съ большимъ трудомъ насаждались подъ руководствомъ лютеранскаго пастора Грегори. Уже подъ конецъ жизни царя дѣло шло все болѣе и болѣе вяло, а съ вступленіемъ на престолъ Ѳедора Алексѣевича театръ вовсе прекратилъ свое существованіе, и актеры были всѣ разсчитаны...

Но надъ Московскимъ царствомъ скоро выростаетъ исполинская фигура великаго Преобразователя, обладавшаго способностью схватывать своимъ взоромъ все, что такъ или иначе могло касаться преуспѣянія Россіи. Не ускользнулъ отъ его взора и театръ, съ которымъ ему удалось познакомиться еще въ дѣтствѣ въ Москвѣ и который въ болѣе совершенномъ видѣ онъ узналъ во время своего перваго пребыванія въ Европѣ. Въ 1697 г. въ Амстердамѣ онъ видѣлъ великолѣпно обставленный балетъ «Купидонъ», въ Вѣнѣ и Лондонѣ—представленія итальянской оперы. Съ конца XVII вѣка при европейскихъ дворахъ вошло въ моду устраивать Wirthschaften—маскарады съ куплетами и танцами, обычно пасторальнаго содержанія. На одинъ изъ такихъ маскарадовъ въ 1698 г. въ Вѣнѣ Петръ явился въ костюмѣ фрисландскаго крестьянина. Введеніе потомъ маскарадовъ, аллегорическихъ процессій въ Россіи показываетъ, что это сильно его увлекало.

Петръ стремился изъ всего сдѣлать свое орудіе, пригодное для прове-

денія въ жизнь реформъ, такихъ страшныхъ своей необычностью для русскихъ. Съ одной стороны, онъ нашелъ такое орудіе въ проповѣдяхъ церковныхъ, а съ другой—онъ ясно понялъ, что театръ можетъ служить ему сильнымъ подспорьемъ въ его начинаніяхъ. На югѣ Россіи, въ Польшѣ—театромъ пользовались въ цѣляхъ религіозной пропаганды, и Петръ почувствовалъ, что для него театръ можетъ сыграть еще болѣе важную роль, ибо можетъ наглядно показать пользу его реформъ, оправдать примѣрами его нововведенія, иногда очень смѣлыя и крутыя. И у Петра является мысль устроить въ Москвѣ театръ, но уже не такой, какъ при его отцѣ, когда представленія бывали во дворцѣ и были доступны только избраннымъ—для Петра этого слишкомъ мало. Съ нимъ связана идея народнаго, общедоступнаго театра, открытаго для всѣхъ желающихъ. Осуществить эту мысль было не такъ-то легко. Отъ стараго театра не осталось ничего, подыскать актеровъ въ Москвѣ было невозможно—очевидно, и въ Нѣмецкой слободѣ не было никого, кто могъ бы помочь царю въ его начинаніяхъ. Приходится искать актеровъ въ Европѣ—это былъ обычный для Петра выходъ. Въ 1698 г. въ Россіи появляется Янъ Сплавскій, родомъ изъ Венгріи. Ему и поручилъ царь въ 1701 г. набрать за границей труппу актеровъ. Въ Данцигѣ Сплавскій договорился съ труппой Іоханна Кунста (Куншта, какъ называли его въ Москвѣ), но, когда все уже было готово, Кунстъ отказался ѣхать въ Москву, указывая, что въ Московіи очень плохо обращаются съ иностранцами и что ему тамъ можетъ грозить даже наказаніе. Сплавскій донесъ о своей неудачѣ царю и указалъ, что, для лучшаго исполненія его порученія, ему необходимо ѣхать съ какимъ-нибудь оффиціальнымъ лицомъ. Тогда 25 января 1702 г. «по указу великаго государя» опять отправляется въ Данцигъ Сплавскій и съ нимъ подъячій посольскаго приказа Сергѣй Ляпуновъ «для призыву къ Москве комедіантовъ осми человѣкъ». На этотъ разъ поѣздка увѣнчалась успѣхомъ — съ Кунстомъ былъ заключенъ «во имя царскаго величества» формальный контрактъ, по которому Кунстъ за 6000 ефимковъ въ годъ обязывался «царскому величеству всѣми вымыслами, потѣхами, угодить, и къ тому всегда доброму готовому и должному быти». Кромѣ Кунста, который сталъ именовать себя «директоромъ его царскаго величества придворныхъ комедіантовъ» и его жены Анны, въ труппѣ было 7 актеровъ; нѣкоторые изъ нихъ, кромѣ представленія, исполняли и другія обязанности: одинъ былъ парикмахеромъ, другой театральнымъ портнымъ и т. д.

10 іюня 1702 г. Кунстъ со своей труппой прибылъ въ Москву и прежде всего предполагалъ заняться устройствомъ «дѣлательнаго двора»; онъ надѣялся устроить все въ три недѣли, но дѣло вмѣсто этого затянулось на полгода. Царь въ это время находился въ Архангельскѣ, вмѣстѣ съ нимъ былъ и Ѳ. А. Головинъ, начальникъ Посольскаго приказа, въ вѣдѣніи котораго находился театръ, поэтому съ дьяками, не сочувствовавшими новой



I. Кунстъ. Собраніе А. А. Бахрушина.
(Портретъ мало достовѣрный).

затѣѣ царя, приходилось сноситься письменно. Приказные старались всячески тормозить постройку театра и даже свалить съ себя это дѣло на Оружейную палату.

Головинъ сначала выбралъ мѣсто въ Кремлѣ, но дьяки отписались, что здѣсь такъ много всякаго мусора, что нельзя строить. Тогда выбрано было мѣсто около тріумфальныхъ избъ на Красной площади. Это очень не нравилось дьякамъ — слишкомъ почетное мѣсто для театра; при этомъ они и просили освободить ихъ отъ завѣдыванія театромъ. Головинъ отвѣтилъ рѣзкимъ письмомъ: «О комедіи, что дѣлать велѣно, вельми скучаете? Гораздо вы утѣснены дѣлами? Кажется, здѣсь суетнѣе и безпокойнѣе вашего,—дѣлаютъ безскучно. Какъ напередъ сего къ вамъ писано, дѣлайте и спѣшите къ пришествію великаго государя анбаръ построить. Скучно вамъ стало!..»

Не сразу принялись за дѣло дьяки и послѣ этого письма. Наконецъ, въ октябрѣ начали строить «комедійную деревянную храмину» въ длину 20, въ ширину 12, въ вышину, до потолка, 6 сажень, «а въ ней театрумъ и хоры и лавки и двери и окна». Очевидно, не надѣялись скоро ее выстроить и потому рѣшили «въ Немецкой слободѣ въ дому генерала Франца Яковлевича Леѳорта въ большой полате для поспѣшенія, покамѣстъ та храмина построитца, здѣлать комедійный театрумъ и хоры».

Общая тенденція Петра—пользоваться иностранцами главнымъ образомъ для обученія русскихъ своимъ искусствомъ—была проведена и здѣсь: уже въ октябрѣ 1702 г. по царскому указу изъ разныхъ приказовъ было отправлено двадцать подьячихъ для обученія комедійному искусству къ Кунсту, который долженъ былъ «ихъ всяческимъ комедіямъ учить съ добрымъ раденіемъ и со всякимъ откровеніемъ».

Такимъ образомъ, еще до начала представленій устраивается театральная школа, учениками которой Кунстъ былъ не слишкомъ доволенъ, что видно изъ дѣлъ Посольскаго приказа. Подьячіе являлись на репетиціи очень неаккуратно, что только затягивало дѣло, съ театральными костюмами обращались такъ небрежно, что Кунстъ ихъ отказывался давать имъ.

Неурядицы съ учениками, нѣсколько враждебное отношеніе къ Кунсту, выражавшееся, напр., въ неправильной выдачѣ жалованія, заставляли его часто обращаться въ приказъ съ просьбами. По одной изъ просьбъ мы ви-

димъ, что Кунстъ долженъ былъ составлять и ставить пьесы на случай—нужныя Петру аллегорическія оправданія его дѣлъ; — эта просьба, касающаяся сочиненія торжественнаго представленія по случаю взятія Нотебурга, рисуетъ положеніе Кунста въ Москвѣ и указываетъ на нареканія, которыя на него сыпались. Онъ пишетъ здѣсь, что дѣлаетъ все «доброю цѣною», а между тѣмъ всегда «попрекательныя и укорныя слова слышати принужденъ» за то, что дѣлаетъ костюмы изъ полотна и обшиваетъ ихъ мишурой: не понимаютъ, что настоящее золото не блестѣло бы такъ при свѣчахъ, да къ тому же настоящимъ золотомъ и на 100.000 руб. ничего не сдѣлаешь. Дальше указаніе на свое стараніе: «ни которому комедіанту не надлежитъ толикое перемѣненіе въ операхъ летаніемъ и махиною смѣтовъ оказать, однако азъ же творить готовъ... никакой комедіантъ на свѣтѣ вовсе новую, невиданную и неслыханную комедію въ недѣлю на письмо изготовить и въ три недѣли сказать и дѣйствовать не можетъ; любви же ради и униженной должности противъ царскаго величества, я то на ся принимаю и совершу»...

Труппа Кунста просуществовала недолго: въ концѣ 1703 г. Кунстъ умеръ. Женѣ его, Аннѣ, и актеру Бейдлеру было предложено остаться въ Россіи и обучать русскихъ актеровъ. Но тѣ просили объ отпускѣ на родину, что, по всей вѣроятности, и было исполнено, такъ какъ мы ничего о нихъ и объ ихъ дальнѣйшей дѣятельности не знаемъ.

Въ мартѣ 1704 г. во главѣ театра и театральной школы мы находимъ новое лицо — это былъ Отто Фюрстъ, по своей спеціальности не имѣвшій ничего общаго съ театральнымъ дѣломъ—онъ былъ золотыхъ дѣлъ мастеромъ. Очень возможно, что онъ былъ просто-на-просто искателемъ легкой наживы и брался за театръ такъ же просто, какъ взялся бы за всякое другое дѣло. Его неподготовленность и незнаніе театра очень скоро сказались на раздорахъ его съ комедіантами. Они жаловались, что онъ ведетъ разгульную жизнь, ругаетъ ихъ напрасно, и не занимается съ ними театральнымъ дѣломъ. Послѣднее подтверждалось и донесеніемъ дьяковъ Посольскаго приказа Головину. За зиму 1704 г. русскіе ученики «дѣйствовали только три комедіи, и многіе безъ дѣла праздны пребываютъ, а для ученія особо комедій никакихъ не дѣйствуютъ». Будучи недовольны Фюрстомъ, они просили вмѣсто него назначить для надзора надъ комедіей одного или двухъ изъ нихъ же, изъ учениковъ. Хотя Фюрстъ и остался, но, можетъ быть, результатомъ этой просьбы явилось назначеніе актера Буслаева смотрѣть «надъ комедіянтами русскими, чтобъ они по указу въ ученіе всегда въ указные часы приходили и учились съ прилѣжаніемъ и безчинства никакова не чинили». Возможно, что плохое знаніе русскаго языка тоже было не маловажной причиной плохого веденія дѣла. Объ этомъ опредѣленно говоритъ челобитная Петра Баскова, которая указываетъ, что Фюрстъ не занимается обученіемъ актеровъ, а потому «которыя комедіи они, комедіанты, выучили, и



Царевна Наталія Алексѣевна.

тѣ комедіи за нерадѣніемъ его въ кумплиментахъ и за недознатіемъ въ рѣчахъ дѣйствуютъ не въ твердости, для того, что онъ иноземецъ, ихъ русскаго поведенія не знаетъ».

Съ другой стороны, и русскіе актеры стояли не на большой высотѣ. Докладъ 1705 г. обнаруживаетъ очень ясно ихъ поведеніе, можеть быть, характерное для русской «широкой» натуры, но едва ли допустимое даже въ то время. Они пьянствуютъ, ходятъ со шпагами въ рукахъ, напрашиваются на оскорбленія, чтобы потомъ, подъ угрозой судомъ, что-либо получить. Берутъ въ домъ товаръ, а денегъ не платятъ, рѣжутъ купцамъ бороды ради взятокъ и т. д. Посольскій приказъ, которому они были подчинены, они «презираютъ и чинятся во всемъ непослушны». Особенно прославился своимъ буйствомъ актеръ Василій Теленковъ, онъ же Шмага пьяный, котораго и въ

приказъ призывали, и поручали уговаривать Буслаеву, и, въ концѣ концовъ, онъ вызвалъ резолюцію Головина: «комедіанта пьянаго Шмагу, взявъ въ приказъ, высѣките батоги, да и впредь его также и иныхъ, буде кто изъ нихъ, комедіантовъ, явитца въ какомъ плутовствѣ потому же, взявъ въ приказъ, чините имъ наказаніе, смотря по винѣ, кто чего достоинъ, не отписывая ко мнѣ».

Такимъ образомъ, антреприза Фюрста оказалась очень неудачной. Дальше мы будемъ говорить о репертуарѣ Петровскаго театра, а пока замѣтимъ, что дѣло, начатое довольно удачно Кунстомъ, стало явно клониться къ упадку. Это отражалось и на сборахъ. Лѣтомъ сборы были вообще выше, изъ-за долгихъ дней, когда ворота въ Кремлѣ были открыты, и не приходилось платить особаго сбора, зимой же сборы сильно понижались. Но Петръ имѣлъ въ виду театръ общедоступный, народный, который служилъ бы и развлеченіемъ, и средствомъ поученія для широкихъ массъ—сообразно съ этимъ была назначена и плата за мѣста: 10, 6, 5 и 3 копейки. Входные билеты были напечатаны на толстой бумагѣ и продавались въ особыхъ «чуланахъ» при входѣ. За 1703 г. собрано было 406 р. 23 алтына, 1704 г. — 388 р. 9 алтынъ 4 деньги. Въ 1704 г. въ лѣтніе дни сборы бывали по 24, 20, 15, 8 и 5 руб. въ день, зимой же—7, 4, 3, 2 и 1½ руб. въ день. Это колебаніе вызвало указъ Петра отъ 5 января 1705 г.: «комедіи на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ дѣйствовать и при тѣхъ комедіяхъ музыкантамъ на разныхъ инструментахъ играть въ указные дни въ недѣлѣ, въ понедѣльникъ и въ четвергъ, и смотрящимъ всякихъ чиновъ людямъ россійскаго народа и иноземцамъ ходить повольно и свободно безъ всякаго опасенія, а въ тѣ дни воротъ городовыхъ по Кремлю, по Китаю городу и по Бѣлому городу въ ночное время до 9 часу ночи не запирать и съ проѣзжшихъ указной по верстамъ пошлины не имать для того, чтобы смотрящіе того дѣйствія ѣздили въ комедію охотно». Но и эти мѣры мало помогали, несмотря на то, что въ 1704 г. труппа Фюрста играла пьесы на нѣмецкомъ и русскомъ языкахъ, а съ 1705 г. только на русскомъ—очевидно, интересъ къ этому театру въ массахъ понижался. Что въ 1705 г. не ставились пьесы на нѣмецкомъ языкѣ, свидѣтельствуетъ дѣло о жалованьѣ женѣ генеральнаго доктора Паггенкампфъ (по-русски передѣлана въ Паганкову) и дѣвицѣ фонъ-Вилихъ, исполнявшимъ въ 1704 году женскія роли въ нѣмецкихъ пьесахъ — имъ отказано въ жалованьѣ за 1705 г., такъ какъ въ этомъ году нѣмецкихъ пьесъ не давалось. Русскихъ актрисъ въ труппахъ, очевидно, не было. Въ концѣ 1705 г. Головинъ пишетъ: «комедіанту прикажите приготовить къ пришествію великаго государя къ Москвѣ добрую комѣдію и русскихъ выучить играть и надзирать за ними, чтобъ учились, не лѣнясь, почасту». 30 ноября Фюрстъ подалъ въ приказъ для перевода новую комедію—«Исторію явную Тамерлана, хана татарскаго, какъ победилъ салтана турскаго



Царевна Софія.

Баязета». Это послѣднее извѣстіе о театральной дѣятельности Фюрста. Мы не знаемъ съ точностью, когда именно прекратилась его дѣятельность. Извѣстно, что въ 1706 г. Фюрстъ принималъ участіе въ пышномъ погребальномъ шествіи на похоронахъ Головина, для чего ему были выданы изъ театральнаго платья «латы добрыя всея воинской одежды и съ поручи и съ руками».

Въ 1707 г. посылались отъ Фюрста въ Преображенское костюмы, такъ что труппа, очевидно, еще существовала. Фюрстъ, во всякомъ случаѣ, находился въ Москвѣ, на что указываютъ дѣла Посольскаго приказа.

Ликвидація театральнаго дѣла началась уже въ 1706 г., когда Головинъ, 21 мая, написалъ дьякамъ, «чтобы они призвали Фюрста и иностранныхъ комедіантовъ и сказали имъ государевъ указъ, чтобы имъ въ комедіи не быть и что жалованья имъ платить больше не будутъ». Русскимъ комедіантамъ жалованья полностью тоже не удалось получить—они ничего не получили за второе полугодіе 1705 г., а за 1706 г. только четверть причитавшагося имъ жалованья. Въ 1707 г. жалованье комедіантамъ, ни нѣмецкимъ, ни русскимъ, уже совершенно не выдавалось. Да и сама «комедійная храмина» на «знатномъ мѣстѣ» все болѣе и болѣе разрушалась, на починку не

было денегъ, и въ томъ же 1707 г. сталъ разбирать ее какой-то Корчминъ по царскому указу, очевидно, помимо Посольскаго приказа, которому она причинила столько безпокойства и непріятностей.

Общественный театръ, на который было положено столько трудовъ и затратъ, пересталъ существовать въ Москвѣ. Его декораціи и костюмы были перевезены въ Преображенское, гдѣ возникъ опять, по старинѣ, придворный театръ. Отличіе его отъ стараго было только въ томъ, что во главѣ новаго дѣла стояла царевна Наталья Алексѣевна, первая изъ русскихъ женщинъ, взявшая на себя тяжелый, но благородный трудъ — веденіе театральнаго дѣла.

Этотъ театръ просуществовалъ недолго, 1707—1708 гг., до отъѣзда царевны въ Петербургъ.

Съ театромъ Натальи Алексѣевны связана легенда, своимъ появленіемъ обязанная другой женщинѣ, именно царевнѣ Софьѣ. Ея яркій образъ затмилъ въ глазахъ изслѣдователей болѣе спокойный образъ царевны Натальи и заставилъ приписать театральную дѣятельность послѣдней—царевнѣ Софьѣ. Извѣстіе объ этомъ мы находимъ въ статьѣ кн. Шаховского (1840), но уже И. Е. Забѣлинъ въ своемъ «Бытѣ русскихъ царицъ» предполагалъ, что извѣстіе это ошибочно, и имя Софьи надо замѣнить именемъ Натальи. Это окончательно устанавливаетъ П. О. Морозовъ въ своей «Исторіи театра» и И. А. Шляпкинъ въ изслѣдованіи о театрѣ Наталіи Алексѣевны.

Царевна Наталья Алексѣевна (1673—1716) была любимой сестрой Петра, бывшаго старше ея на годъ съ небольшимъ. Она необычайно близко принимала къ сердцу всѣ заботы Петра. Первая царевна, побывавшая въ Нѣмецкой слободѣ, она—судя по перепискѣ—любовно слѣдила за военными и преобразовательными дѣлами царя, вмѣстѣ съ нимъ присутствуетъ на анатомическомъ вскрытіи, въ 1700 г. ѣдетъ въ Воронежъ, чтобы присутствовать при спускѣ новаго корабля, въ 1708 г. переѣзжаетъ въ новую столицу, гдѣ часто видится съ царемъ. Такимъ образомъ, мы замѣчаемъ постоянную близость ея съ царемъ. Не удивительно, что театръ и литература также привлекали вниманіе царевны. Ниже, когда мы будемъ говорить о репертуарѣ, мы коснемся авторства царевны, пьесы которой также приписывались царевнѣ Софьѣ.

Съ переѣздомъ царевны въ Петербургъ, она опять устраиваетъ тамъ театръ, который часто посѣщался Петромъ. Отъ 1715 г. мы имѣемъ документальное свидѣтельство камеръ-фурьерскаго журнала: «26 февраля Его Величество изволили въ Питербурхъ прибыть пополудни въ 3-мъ часу и въ 6-мъ изволили итти къ государынѣ царевнѣ Наталіи Алексѣевнѣ въ комедію». Какая комедія была представлена—неизвѣстно.

Въ Москвѣ же съ отъѣздомъ царевны остался театръ въ Измайловѣ, у вдовствующей царицы Прасковьи Θеодоровны. Этотъ театръ существовалъ

до самой ея смерти. Особенное участіе въ немъ принимала ея старшая дочь, герцогиня мекленбургская Екатерина Ивановна, которая руководила спектаклемъ и во время представленія находилась за кулисами, очевидно, выполняя обязанности режиссера и сценаріуса. По отзывамъ современниковъ, театръ былъ устроенъ очень изящно, только костюмы — частью, вѣроятно, изъ старой комедійной храмины—были плоховаты. Недостатокъ театра заключался въ томъ, что зрительный залъ освѣщался только со сцены и потому, когда закрывался занавѣсъ, въ немъ наступала абсолютная тьма, которой пользовались воры. Очень интересны замѣтки о нравахъ въ этомъ театрѣ въ дневникѣ камеръ - юнкера Бергхольца: «15 ноября 1722 г... Герцогиня удивительно веселаго нрава, она много шутила и, между прочимъ, сама разсказывала его высочеству, что актеру, игравшему роль короля, дано было сегодня же двѣсти ударовъ батогами за то, что онъ, обнося по городу афиши, вмѣстѣ съ тѣмъ выпрашивалъ себѣ деньги, что ставило герцогиню въ непріятное положеніе. Товарищъ актера и соучастникъ въ его продѣлкѣ былъ также наказанъ батогами и выгнанъ вонъ... Между тѣмъ показалось мнѣ удивительнымъ, что наказанный такъ недавно батогами игралъ опять вмѣстѣ на театрѣ съ княгинею и благородными дѣвицами; одна изъ нихъ, игравшая роль генерала (!), дѣйствительно княжескаго рода, а роль супруги наказаннаго батогами короля была дана родной дочери маршала вдовствующей царицы».



Царица Прасковья Өеодоровна.

Изъ приведеннаго выше свидѣтельства о кражахъ въ театрѣ видно, что на представленія допускались и не-придворные, иначе трудно допустить эти кражи. Но во всякомъ случаѣ, этотъ театръ предназначался почти исключительно для придворныхъ.

Наряду съ этимъ театромъ для привилегированныхъ появился на Яузѣ, въ госпиталѣ, другой театръ, въ которомъ играли ученики хирургической школы. Это странное на первый взглядъ совмѣщеніе медицины и театра объясняется довольно просто. Начальникъ московскаго госпиталя,

докторъ Бидло, старался привлекать въ свою школу учениковъ Славяно-греко-латинской академіи, что не разъ давало поводъ академическому начальству для жалобъ. Характерна жалоба префекта Грембецкаго: «Докторъ Быдловъ, невѣдомо какою властію, потаенно, словено-латинскихъ школъ что ни лучшихъ учениковъ къ себѣ призываетъ и записуетъ въ анатомическое ученіе безъ ректорскаго и префектовскаго вѣдома». Въ результатѣ, штатсъ-конторъ-коллегія въ 1719 г. запретила доктору Бидло принимать учениковъ академіи безъ особаго указа, но онъ продолжалъ свою тактику переманиванія, указывая, что ему нужны ученики, знающіе латинскій языкъ и что они поступаютъ къ нему по своему желанію. Такъ, за 1719—22 гг. къ нему перешло изъ академіи 108 учениковъ.

Намъ извѣстно, что ученики духовныхъ школъ принимали обязательное участіе въ школьныхъ «акціяхъ»—традиція, принесенная вмѣстѣ со школой изъ южной Россіи и заимствованная тамъ отъ іезуитовъ. Они принесли этотъ интересъ къ театру и въ школу доктора Бидло, гдѣ представленія скоро вошли въ обычай и устраивались на святкахъ и на масленицѣ. Одинъ спектакль описанъ въ дневникѣ Бергхольца подъ 4 янв. 1723 г.: «когда мы пріѣхали въ театръ, то ввели насъ въ сарай, до того узкій и невзрачный, что въ Германіи въ такомъ давали бы только кукольныя представленія... Сюжетомъ пьесы была «Исторія Александра Македонскаго и Дарія», состояла она изъ 18 актовъ, изъ которыхъ 9 давались въ одинъ разъ, а остальные на другой день; между антрактами были забавныя интермедіи. Эти послѣднія были очень плохи и оканчивались всегда потасовкой. Пьеса была серьезнаго содержанія, но исполнялась дурно—однимъ словомъ, все было плохо». Штелинъ разсказываетъ, что въ 1742 г. онъ видѣлъ въ госпиталѣ комедію о Тамерланѣ. Такимъ образомъ, театръ этотъ существовалъ едва ли не наиболѣе долго изъ московскихъ театровъ.

Кромѣ того, въ Москвѣ существовалъ еще случайный, если можно такъ выразиться, театръ. Это были спектакли, устраиваемые во время каникулъ тѣми же учениками академіи, которые для этой цѣли снимали какой-нибудь сарай.

Какъ видимъ, театръ, основанный въ Москвѣ Петромъ, не прекратилъ своего существованія; измѣнялись формы, исполнители, но суть, основная идея Преобразователя не заглохла—театръ становился все болѣе и болѣе народнымъ, привлекалъ къ себѣ все болѣе и болѣе широкіе слои населенія.

Въ Петербургѣ иниціатива устройства театра принадлежала уже не царю, а Натальѣ Алексѣевнѣ, которая не бросила начатаго въ Москвѣ дѣла. Мекленбургскій посланникъ Веберъ въ своихъ запискахъ сообщаетъ, что для устройства театра былъ выбранъ «огромный пустой домъ, гдѣ устроили партеръ и ложи. 10 актеровъ и актрисъ были природные русскіе, не видавшіе ничего, кромѣ Россіи, а потому можно вообразить себѣ ихъ искусство». Этотъ театръ былъ общедоступнымъ и безплатнымъ.

Во время второго пребыванія за границей царь очень часто посѣщалъ театры—очевидно, онъ особенно пристрастился къ театру подъ вліяніемъ царевны. У него опять является мысль—завести постоянный театръ, только уже не нѣмецкій, а русскій, какъ болѣе доступный народу. Надѣясь, что славяне скорѣе овладѣютъ русскимъ языкомъ, чѣмъ нѣмцы, Петръ поручаетъ находившемуся въ Вѣнѣ Ягужинскому найти хорошихъ актеровъ, знающихъ чешскій языкъ. Но, какъ видно изъ донесеній Ягужинскаго, эта попытка не удалась: ему предлагали за довольно крупное вознагражденіе труппу изъ 12 нѣмцевъ, которые въ годъ могутъ выучиться чешскому языку. Но такъ какъ самъ чешскій языкъ являлся лишь средствомъ, а не цѣлью, то соглашеніе не состоялось.



Герцогиня Мекленбургская Екатерина Ивановна.

Въ концѣ 1723 г. въ Петербургѣ явилась труппа Манна, устроившаяся гдѣ-то на Мойкѣ и, несмотря на исполненіе дурными комедіантами пьесъ на нѣмецкомъ языкѣ, въ зрителяхъ «не было недостатку».

До сихъ поръ мы останавливались исключительно на исторіи внѣшняго развитія театра въ эпоху Петра, оставляя въ сторонѣ школьный театръ. Это развитіе шло, какъ мы видѣли, далеко не равномѣрно, на пути нашего театра возникалъ цѣлый рядъ препятствій, такихъ серьезныхъ, какъ отсутствіе обученныхъ русскихъ актеровъ, какъ тормозящій протестъ приказныхъ—но все это было болѣе или менѣе преодолѣно, и скоро театръ нашъ вышелъ на болѣе широкую дорогу, впитавъ въ себя много цѣнныхъ элементовъ, заимствованныхъ у западной сцены.

Но и внутренняя сторона Петровскаго театра, его репертуаръ, чрезвычайно интересны. Здѣсь намѣчается нѣсколько отдѣльныхъ элементовъ — остатки стараго театра временъ царя Алексѣя, репертуаръ Кунста и Фюрста, творчество царевны Натальи и, наконецъ, едва ли не самый интересный, какъ отраженіе личности и эпохи Петра, репертуаръ новый, Петровскій въ болѣе узкомъ смыслѣ.

Въ дѣлахъ Посольскаго приказа сохранилось «описаніе комедіямъ, что какихъ есть въ государственномъ Посольскомъ приказѣ, мая по 30 число 1709 года». Этотъ списокъ пьесъ даетъ намъ исходный пунктъ для сужденія о репертуарѣ начальнаго періода Петровскаго театра. Вотъ этотъ списокъ:

1. О Ѳранталисѣ (Фронталисѣ?), королѣ Эпирскомъ, и о Мирандонѣ сынѣ его, и о прочихъ.

*2. О честномъ измѣнникѣ, въ ней же первая персона арцухъ Фридрихъ фонъ-Поплей.

*3. Донъ-Педро, почитанный шляхта, и Амариллисъ, дочь его (О Донъ-Янѣ и Донъ-Педрѣ).

4. Прельщенный любящій.

*5. Принцъ Пикель-Гяринъ, или Жоделетъ комедія, самый свой тюрьмовый заключникъ.

6. О крѣпости Грубстона (?), въ ней же первая персона Александръ Македонскій.

*7. Сципіо Африканъ, вождь римскій, и погубленіе Софонизбы, королевы Нумидійскія.

8. О графинѣ Тріерской Геновевѣ.

9. Два завоеванные городы, въ ней же первая персона Юлій Кесарь.

10. Постоянный Папиньянусъ.

*11. Порода (рожденіе) Геркулесова, въ ней же первая персона Юпитеръ.

*12. О Баязетѣ и Тамерланѣ.

13. О докторѣ битомъ (Докторъ принужденный), шутовская.

14. О Тенерѣ, Лизеттинѣ отцѣ, винопродавцѣ, перечневая, шутовская, Семена Смирнова (одного изъ русскихъ учениковъ Кунста).

15. О Тонвуртинѣ, старомъ шляхтичѣ, съ дочерью, перечневая, шутовская, Семена Смирнова.

(Звѣздочкой обозначены пьесы, сохранившіяся въ рукописяхъ.)

Какъ видно изъ этого перечня, репертуаръ начальнаго періода Петровскаго театра во многомъ совпадалъ съ репертуаромъ труппы Фельтена.

XVII в. отклонилъ нѣмецкую сцену отъ Германіи. Идеаломъ нѣмецкихъ князей стала Франція съ ея придворнымъ блескомъ, даже мелкіе властители тянулись за ней. И это подражаніе распространялось все шире, захватывало все новыя и новыя области жизни. Въ полосу подражанія попалъ и театръ, заимствовавшій французскій ложно-классическій стиль. Въ Германіи на этой почвѣ произошло раздѣленіе театра: при дворахъ сталъ процвѣтать подражательный, такъ называемый ученый, театръ, порвавшій всякія связи съ театромъ народнымъ, не являвшійся логическимъ развитіемъ его. По существу, онъ даже не являлся подлиннымъ театромъ—это были книжныя, искусственныя произведенія, мало годныя для сцены.

Въ народной же массѣ, въ широкихъ кругахъ, процвѣтали произведенія, развившіяся изъ репертуара бродячихъ труппъ англійскихъ комедіантовъ; къ этимъ представленіямъ и обратился Фельтенъ, полный вѣры въ свою труппу, состоявшую изъ студентовъ, и горѣвшій энтузіазмомъ—создать подлинный народный театръ въ Германіи. Вѣрный старымъ традиціямъ, Фель-

тенъ сохранилъ связь съ духовной драмой, прибавивъ къ ней новое лицо — шута Пикельгеринга, упроченнаго на нѣмецкой сценѣ англійскими комедіантами. Увеличивали пестроту его репертуара элементы оперы и балета, заимствованные имъ изъ придворныхъ представленій. Фельтенъ мечталъ соединить въ одномъ лицѣ и актера, и драматурга. Четверть вѣка отдалъ онъ родной сценѣ, создавъ за это время большой репертуаръ и цѣлый рядъ труппъ, ставшихъ проводниками его репертуара. Огромное большинство пьесъ Фельтена имѣло видъ сценаріевъ, подобныхъ сценаріямъ итальянской **commedia dell' arte**, въ которыхъ главная роль выпадала актеру импровизатору.



Ѳеофанъ Прокоповичъ.

Кунстъ вышелъ изъ актеровъ и репертуара традицій Фельтена. Послѣдній, хорошо знавшій языки, бралъ изъ самыхъ разнообразныхъ произведеній сюжеты и разрабатывалъ ихъ самостоятельно. Французская ложно-классическая пьеса въ его обработкѣ теряла свой напыщенный характеръ и опрощалась, пріобрѣтая чуждый ей плебейскій отпечатокъ. Особенно характерно для этихъ пьесъ, такъ называемыхъ **Haupt- und Staatsactionen**, присутствіе Гансвурста, замѣнившаго собой Пикельгеринга англійскихъ комедій. «Съ лисьимъ хвостомъ, вмѣсто меча, стоитъ этотъ представитель народнаго остроумія рядомъ съ историческими героями древности и великими двигателями современной жизни: онъ съ ними на короткой ногѣ; площадной цинизмъ его рѣчи вторгается въ патетическіе монологи вѣнчанныхъ героевъ, и его грубыя продѣлки перекрещиваются съ дѣяніями Сципіона, Александра Великаго, царя Соломона, св. Непомука и трирской графини Геновевы».

Репертуаръ труппъ Фельтена, манеру игры — все это Кунстъ привезъ съ собой въ Москву. Ему пришлось поступиться здѣсь однимъ принципомъ — выдать для перевода Посольскому приказу тексты пьесъ, которые въ Германіи составляли секретъ странствующей труппы — конечно, изъ-за финансовыхъ соображеній. Но, несмотря на требованіе текстовъ для перевода, мы имѣемъ основаніе думать, что въ Москвѣ труппа Кунста не отказалась совсѣмъ отъ

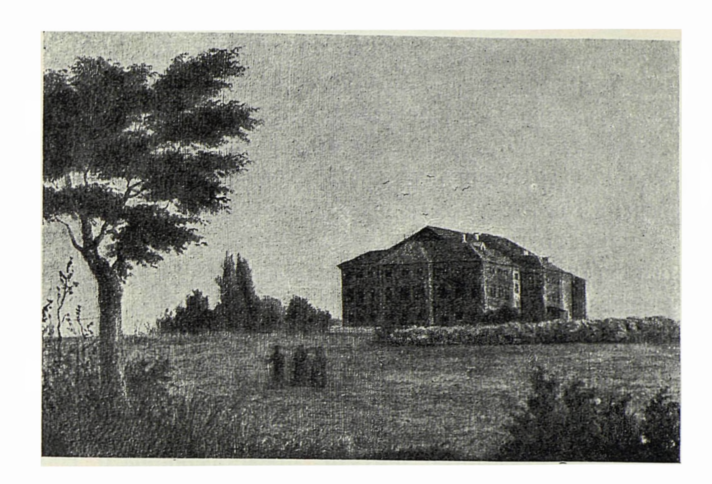
импровизаціи — въ приведенномъ выше спискѣ пьесъ мы находимъ и «перечневыя», т.-е. только сценаріи. Такими бывали по большей части шутовскія пьесы. Въ Кунстовомъ репертуарѣ мы находимъ, какъ и у Фельтена, заимствованія изъ всевозможныхъ литературъ, но всѣ пьесы заимствованы не непосредственно, а прошли черезъ сцену нѣмецкихъ странствующихъ труппъ.

Литературная исторія нѣкоторыхъ пьесъ изъ вышеприведеннаго списка очень интересна, и на ней стоитъ остановиться подробнѣе.

Очень показательна во многихъ отношеніяхъ пьеса «Сципіо Африканъ, вождь римскій...» Въ основѣ этой пьесы лежитъ трагедія Лоэнштейна «Софонизба», которую можно указать, какъ образецъ «ученой» нѣмецкой драмы. Творчество Лоэнштейна (1635—1689) являлось, въ сущности, не поэтическимъ творчествомъ, а упражненіемъ въ ложно-классическихъ правилахъ. Образцами для него служили итальянскія и французскія ложно-классическія трагедіи, онъ строго соблюдалъ единства, раздѣленіе на 5 дѣйствій, антракты между которыми заполнялись хорами аллегорическо-нравоучительнаго содержанія. Онъ былъ однимъ изъ писателей, упрочившихъ и сдѣлавшихъ обязательнымъ для драмы александрійскій стихъ. Содержаніе обыкновенно заимствовалось изъ древней исторіи, и авторъ снабжалъ свое произведеніе множествомъ ученыхъ примѣчаній.

Лоэнштейнъ особенно характеризуется страшной напыщенностью рѣчи, доходящей до абсурда, а также необычайной кровожадностью — «въ его трагедіяхъ всегда изображаются безумныя страсти, нагромождены другъ на друга всевозможные ужасы, кровь хлещетъ черезъ край...» Такой трагедіей является и «Софонизба». Фельтенъ приспособилъ для сцены это произведеніе, написанное скорѣе для чтенія. Быстрая смѣна дѣйствія, переходы отъ одного положенія къ другому, внѣшніе эффекты — все это привлекло Фельтена. Мы не будемъ производить сличенія текстовъ Лоэнштейна и нашей пьесы, представлявшейся у Кунста, только укажемъ на характеръ сдѣланныхъ измѣненій.

Фельтенъ прежде всего сильно сократилъ пьесу, замѣнилъ нѣкоторыя сцены новыми, изъ 27 дѣйствующихъ лицъ оставилъ только 10, при чемъ иногда нѣсколько ролей соединялъ въ одну. Особенно существеннымъ измѣненіемъ явилось введеніе новаго дѣйствующаго лица — «издѣвочнаго слуги» Эрсила = Гансвурста, не допустимаго, конечно, въ строгой пьесѣ Лоэнштейна. Языкъ сильно опрощенъ, и въ пьесу введены даже аріи — результатъ знакомства съ операми и придворными спектаклями. Для большаго оживленія пьесы и приданія ей своеобразнаго couleur locale введены обезьяна и крокодилъ. Изъ всего этого видно, насколько «ученая» драма была вульгаризирована, приспособлена къ народнымъ вкусамъ. Это приспособленіе особенно сказывается въ рѣзкихъ, циничныхъ рѣчахъ «издѣвочнаго слуги»,



Театръ на Яузѣ (въ Москвѣ) въ 1742 г. Собр. А. А. Бахрушина

которыя теперь могутъ вызвать у насъ только брезгливую улыбку, но въ свое время, вѣроятно, производили большой фуроръ. Эта фельтеновская обработка и была поставлена у насъ.

Изъ всѣхъ комедій московской храмины, — какъ говоритъ Тихонравовъ, рельефно выдѣляется своимъ романтическимъ духомъ трагедія Чиконьини: «Честный измѣнникъ, или Фридрихъ фонъ-Поплей и Алоизія, супруга его». Чиконьини, флорентинскій поэтъ XVII в., выдѣляется изъ современниковъ своей оригинальностью, склонностью къ романтизму. Гольдони говоритъ о немъ въ своихъ воспоминаніяхъ, что онъ обладалъ искусствомъ возбуждать ожиданія и приковывать вниманіе развитіемъ интриги.

Содержаніе трагедіи вкратцѣ таково: Федериго, герцогъ Поплей, недавно женатъ на Аловизіи, поражающей всѣхъ своей красотой. Даже Родриго, служитель герцога, пылаетъ къ ней страстью, которой она не замѣчаетъ. Маркизъ Альфонсо, когда-то встрѣтившій Аловизію на балѣ и влюбившійся въ нее, охотится во владѣніяхъ герцога. Федериго приглашаетъ его къ себѣ и представляетъ женѣ. Оставшись наединѣ съ герцогиней, маркизъ открываетъ ей свою давнюю любовь въ такомъ діалогѣ:

Маркизъ. О Боже! Аловизія. Увы! больно мнѣ! М. Что я вижу? А. Что я слышу? М. О аглинская (sic!) красота! А. О свирѣпый любви огнь! М. О азъ вижу земный рай! А. Я чаю адъ въ сердцѣ моемъ. М. О чтобъ я былъ ограбленъ видѣнія своего! А. О чтобъ я никогда не родилась!.. М. Хощу любити и терпѣти. А. Хощу вздыхати и молчати. М. О любовь! А. О честь!.. М. Азъ желаю къ вамъ приближитися. А. Азъ желаю съ вами разговоритися. М. Услышали бъ вы мое томленіе. А. Услышали бъ вы мое мученіе!.. М. Прости, прекрасная арцугиня! А. Прости, господине маркизе! М. Прошу,

изволь выразумѣть. А. Прошу, изволь выслушать. М. Чего вы изволите? А. Что вы говорить хощете? М. Я ничего. А. И я ничего. И т. д. Родриго подслушиваетъ объясненіе и доноситъ объ этомъ Федериго. Герцогъ застаетъ маркиза съ Аловизіей, но даритъ маркизу жизнь. Но есть еще свидѣтель его безчестія — Родриго, и герцогъ убиваетъ его, произнося надъ трупомъ свою любимую фразу: «Такъ-то всѣмъ бываетъ, которые устъ своихъ преодолѣть не могутъ». Герцогъ, однако, не забылъ маркиза. Для него лучшей является «холодная, флегматическая месть». Онъ обдумываетъ все обстоятельно, заманиваетъ маркиза къ себѣ въ замокъ и тамъ убиваетъ, а затѣмъ убиваетъ свою жену при такихъ же обстоятельствахъ, какъ Отелло Дездемону.

Сличеніе нѣмецкаго текста съ итальянскимъ подлинникомъ, сдѣланное А. Н. Веселовскимъ, обнаруживаетъ, что это былъ довольно близкій переводъ, значительно сокращенный. Главное измѣненіе здѣсь опять во введеніи новаго лица — веселаго музыканта Лентуло, представляющаго собой разновидность Гансвурста, безъ котораго не обходилась ни одна пьеса Фельтеновскаго репертуара.

Что касается русскаго перевода, то здѣсь бросается въ глаза обиліе германизмовъ. Переводчики Посольскаго приказа быстро освоились съ разговорной, низкой рѣчью шута, но плохо понимали и передавали сколько-нибудь изысканный слогъ. Наряду съ этимъ, очень странное впечатлѣніе производитъ примѣненіе русскихъ словъ и выраженій къ неподходящимъ понятіямъ. Я приведу нѣсколько образцовъ перевода.

Обращеніе герцога къ супругѣ (нач. I дѣйств.): «Удовольствованія полное время, когда мы веселость весны безъ препятія и овощь любви безъ зазрѣнія употребляти могли. Пріиди, любовь моя! Позволь чрезъ смотрѣніе нашихъ цвѣтовъ очеса и, чрезъ изрядное воненіе, чувствованія нашего наполнить».

Герцогъ маркизу (дѣйств. I, сц. 5): «буде вамъ время долго покажется, можете итти, взявъ за руку супругу мою, гулять въ огородъ».

А въ одномъ мѣстѣ мы встрѣчаемъ кажущееся совсѣмъ дикимъ выраженіе — «живи, яко сонная коза»: переводчикъ, не понявъ смысла, перевелъ «eine Chimäre des Traums» черезъ «сонная коза».

Такихъ lapsus'овъ переводчика можно было бы привести очень много.

Пьеса «Донъ-Педро, почитанный шляхта...» цѣликомъ до насъ не дошла, сохранилось только послѣднее (пятое) дѣйствіе. Несмотря на наличность въ разбираемомъ репертуарѣ пьесъ Мольера, мы не можемъ возвести эту пьесу къ Мольеровскому Донъ-Жуану. Исторія этой пьесы гораздо сложнѣе.

Легенда о Донъ-Жуанѣ впервые была обработана въ драматической формѣ испанцемъ Тирсо де Молина. Черезъ нѣсколько лѣтъ появилась итальянская переработка драмы Молина подъ заглавіемъ «Il Convitato di pietra». Эта пьеса вызвала цѣлый рядъ подражаній и передѣлокъ въ XVII в. Воспользовались ею и странствующія труппы, которыя занесли ее во Фран-

цію, приспособивъ къ условіямъ commedia dell' arte. Въ 1658 г. французскій актеръ Доримонъ переложилъ ее французскими стихами подъ заглавіемъ Le Festin de Pierre. Искаженіе названія получилось потому, что онъ слово convitato (гость) принялъ за convito (пиръ), а слово pietra (камень) за Pietro (Петръ). Эта ошибка не была исправлена потомъ и Мольеромъ, а безыменный прежде коммандоръ сталъ теперь именоваться Пьеръ или Донъ-Педро.

Успѣхъ пьесы побудилъ другого, парижскаго, актера де Виллье еще разъ переработать этотъ сюжетъ. Эта послѣдняя обработка и послужила, очевидно, основой для нѣмецкой передѣлки, въ которой произошли обычныя замѣны: слуга Донъ-Жуана принялъ черты Гансвурста, при чемъ постепенно послѣдній совсѣмъ занялъ его мѣсто. Кромѣ этого — обычныя сокращенія, усиленіе комическаго элемента.

Я оставляю безъ разбора остальныя пьесы этого репертуара, чтобы не придавать очерку слишкомъ спеціальнаго характера. Изслѣдованіе П. О. Морозова дастъ желающимъ возможность подробнѣе ознакомиться съ репертуаромъ этой эпохи. Здѣсь необходимо упомянуть только о переводахъ изъ Мольера — Докторъ принужденный (Médecin malgré lui), Драгыя смѣяныя (Précieuses ridicules) и Амфитріонъ, переведенный подъ очень страннымъ заглавіемъ: Порода Геркулесова, въ ней же первая персона Юпитеръ. Эти послѣднія пьесы, по всей вѣроятности, не принадлежали къ репертуару Кунста и Фюрста. Онѣ далеки отъ подлинниковъ, характеризуются нарочитой карикатурностью и обычной грубостью перевода.

Можно съ увѣренностью говорить, что Петра не могъ удовлетворять такой репертуаръ — все это было только зрѣлище, царю же нуженъ былъ театръ-каѳедра, оправдывающій и объясняющій его мѣропріятія, или же представленія тріумфальныя, возвеличивавшія подвиги царя; выше мы упоминали о приказѣ Головина Фюрсту приготовить такую пьесу въ 1704 г. И дѣйствительно, характеръ репертуара послѣ Фюрста измѣняется. Прежде всего, общественный театръ смѣнился театромъ Натальи Алексѣевны, съ репертуаромъ преимущественно духовнаго содержанія. Симпатіи царевны къ такому репертуару подтверждаются и вѣроятнымъ авторствомъ ея въ пьесахъ этого жанра. Но и въ этомъ театрѣ мы уже находимъ свѣтскій элементъ, который усилился послѣ переселенія въ Петербургъ.

Тамъ мы найдемъ и пьесы съ опредѣленными Петровскими тенденціями, и заимствованныя прямо съ запада арлекинады.

О пьесахъ, ставившихся у Натальи Алексѣевны, Пекарскимъ опубликовано такое извѣстіе: когда царевна умерла, «всѣ книги комедіантскія (ея театра) были отосланы 28 марта 1717 года въ санктпетербургскую типографію и сложены въ амбарѣ вмѣстѣ съ изданіями ея, которыя не могли помѣститься въ книжной лавкѣ. Амбаръ этотъ стоялъ на Петербургской сторонѣ, около крѣпости, и его часто заливало водою во время наводненій; оттого, а

также и отъ коноплянаго масла, положеннаго кстати съ книжнымъ матеріаломъ, большая часть книгъ, при разборкѣ и осмотрѣ ихъ въ разныя времена, оказывалась негодными. Въ 1723 г. вотъ что оставалось тамъ отъ театральной библіотеки Натальи Алексѣевны: «Разныхъ комедіантскихъ дѣйствъ письменныхъ въ полъ-десть, въ кожаномъ переплетѣ — 2. Такія же письменныя въ бумажномъ переплетѣ, въ полъ-десть — 15 книгъ; дѣйствіе о Георгіи и Плакидѣ. Тетрадь письменная въ полъ-десть, по которой дѣйствовано въ комедіи «О страданіи святыхъ мученикъ Ксенофонта и Маріи» — 7 тетрадей; Крисанфа и Даріи — 2 тетради. Адріана и Наталіи — 3 тетради; Іюліана — 3 тетради; Ефстафія Плакиды — 3 тетради; Павла и Іуліаніи — 3 тетради; Искупленіе человѣка отъ паденія его — 3 тетради; Изъявленіе комедіи дѣйствуемой отъ ревности православія, тетрадь печатанная церковными литерами (1704). Повѣсти о цесарѣ римскомъ Оттѣ—7 тетрадей».

Если къ этимъ указаніямъ на репертуаръ царевны прибавить матеріалы, обнародованные И. А. Шляпкинымъ, то мы замѣтимъ, что въ своей совокупности онъ распадается на двѣ группы — пьесы духовнаго содержанія и пьесы, передѣланныя изъ романовъ[1]).

Что касается пьесъ первой категоріи, то въ нихъ замѣтна старая традиція дѣйствъ, бывшихъ при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ; одна изъ нихъ, «Іудиѳь» — несомнѣнно, изъ репертуара Грегори. Къ этимъ же традиціямъ восходитъ и собственное творчество царевны. Вопросъ объ ея авторствѣ мы здѣсь не будемъ рѣшать, такъ какъ безусловно точныхъ данныхъ не имѣется, есть только болѣе или менѣе достовѣрныя догадки и предположенія.

Драматизація въ этихъ пьесахъ заключается главнымъ образомъ въ діалогической формѣ и въ распространеніи общихъ выраженій минейнаго текста. Любопытно вліяніе школы въ смыслѣ прибѣганія къ аллегоріямъ, символамъ, во введеніи языческихъ боговъ и аттрибутовъ Олимпа.

Интереснѣе пьесы свѣтскаго содержанія — комедія о Петрѣ-Златыхъ Ключахъ, комедія о Гризельдѣ, комедія Олундина и комедія о Мелузинѣ.

Для театра царевны наиболѣе характерны пьесы первой категоріи, пьесы же второй категоріи составляютъ переходъ къ репертуару общественнаго театра Петра. Разборъ хотя бы одной комедіи докажетъ намъ это достаточно ясно. Мы остановимся на комедіи о Петрѣ-Златыхъ Ключахъ, при чемъ разсмотримъ ее только, какъ пьесу, оставляя въ сторонѣ ея литературную исторію и развитіе западной повѣсти въ русскую комедію.

Г. Георгіевскій, издавшій пьесу, характеризуетъ ее такъ: «сводя все дѣйствіе къ главнымъ мыслямъ, приходится признать таковыми, во-первыхъ, горячее желаніе юноши побывать за границей, вызванное не прихотями

---

[1]) На Петербургской выставкѣ «Ломоносовъ и Елизаветинское время» была рукопись съ піесами театра царевны Наталіи Алексѣевны, до сихъ поръ неопубликованными. *Ред.*

жизни вольной и разгульной, а притягательной силой любознательности, жаждой поучиться тамъ, во-вторыхъ, препятствіе къ исполненію этого желанія со стороны родителей, обусловленное, кромѣ естественныхъ чувствъ родительскихъ, непониманіемъ высокихъ началъ культурной жизни, выходящихъ за предѣлы матеріальнаго благополучія, и, въ-третьихъ, наконецъ, картину заграничнаго путешествія юноши, которое подарило ему символическую славу кавалера Златыхъ Ключей, не лишено было и приключеній, но которое завершилось блестящею «компаніей» съ королями».

Эту характеристику можно считать вполнѣ правильной, такъ какъ мы знаемъ, что театръ долженъ былъ играть, по мнѣнію Петра, служебную роль, знакомить съ западной жизнью и обычаями и, что самое важное для него, въ наглядной и общепонятной формѣ знакомить публику съ идеями и планами Преобразователя, при помощи живыхъ образовъ популяризировать и пропагандировать его реформы.

Пьеса о Петрѣ - Златыхъ Ключахъ давала возможность на примѣрѣ, взятомъ изъ иностранной жизни, путемъ аналогіи познакомить русскихъ съ благотворнымъ вліяніемъ заграничныхъ путешествій, что, какъ мы знаемъ, было однимъ изъ любимыхъ желаній Петра — онъ всегда настаивалъ на поѣздкахъ молодыхъ людей за границу для обученія. Увеличиваетъ аналогію и общій фонъ пьесы — таково, напр., отношеніе родителей князя Петра къ его желанію покинуть на время отчій домъ.

Петръ обращается къ отцу съ такой рѣчью:

«Намѣренъ я, государь, о томъ васъ просити,
Чтобъ въ иныя царства отъ васъ мнѣ отбыти,
Гдѣ могу ковалерскихъ дѣлъ я обучатца
И народовъ чюжихъ нравовъ насмотрятца.
О чемъ ни днемъ, ни нощею не знаю покою,
Чтобы удоволитца чюждею страною»...

Эта просьба встрѣчаетъ жалобы Волхвана на свою старость. Онъ старается разжалобить Петра, говоритъ о томъ, что въ домѣ всего довольно, и сыну незачѣмъ искать лучшаго. А мать, Петронима, причитаетъ съ искренней материнской жалостью:

«Ахъ, ахъ, свѣтъ очей моихъ нынѣ померкаетъ!
Куда мои вселюбезны сынъ Петръ отежжаешь?..
...Развѣ уже мы въ свѣтѣ въ семъ не будемъ жити,
Тогда тебя можемъ отъ ся отпустити».

Но стремленіе къ новому, увеличенное еще портретомъ прекрасной Магилены, преодолѣваетъ, и Петръ отправляется въ Неаполитанію, гдѣ доби-

вается славы и любви Магилены, съ которой и соединяется послѣ ряда приключеній.

Такимъ образомъ, элементъ поученія довольно силенъ въ пьесѣ и, что характерно, позволяетъ сближать ее съ похвальными словами Стефана Яворскаго, который называлъ путешествія Петра ключомъ, которымъ тотъ открылъ для русскихъ Европу. Очень можетъ быть, что слова Яворскаго послужили косвеннымъ толчкомъ для автора пьесы.

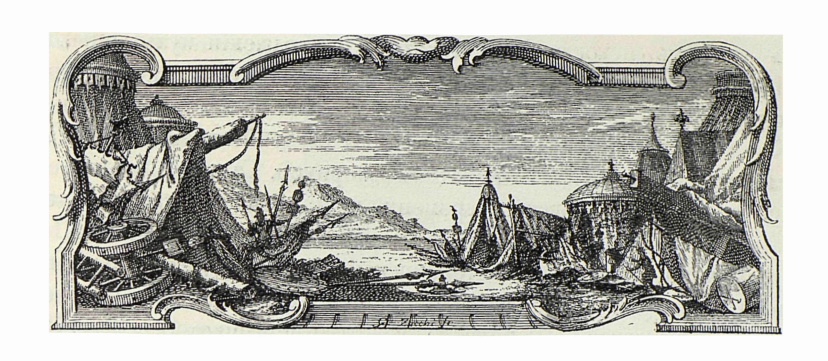
Очень существенной составной частью спектаклей являлись интермедіи или, какъ онѣ тогда назывались, «междувброшенныя забавныя игралища». Это небольшія сценки бытового характера, разыгрывавшіяся для развлеченія зрителей между дѣйствіями серьезной пьесы, полныя площадного остроумія и цинизма. Иностранцы въ своихъ запискахъ сообщаютъ, что въ спектакляхъ московскаго госпиталя видное мѣсто занимали арлекинады, обычно кончавшіяся потасовкой. Такимъ образомъ, можно предполагать, съ одной стороны, вліяніе южно-русской школы, гдѣ подобныя интермедіи были сильно развиты, а съ другой — вліяніе западныхъ арлекинадъ. Мы находимъ въ русскихъ интермедіяхъ обязательно гаера — русское воплощеніе Гансвурста,— который смѣшитъ публику своими приключеніями, часто необычайно циничными.

Какъ видимъ, репертуаръ Петровскаго театра съ самаго начала отличался разнообразіемъ, которое постепенно увеличивалось. Реформы, событія внѣшнія — все это давало новый матеріалъ театру. Чреватая послѣдствіями Сѣверная война дала обильный матеріалъ составителямъ панегирическихъ дѣйствъ, въ которыхъ Петръ изображался аллегорически. Эти дѣйства разыгрывались передъ публикой въ Академіи. Въ нашей духовной школѣ театръ былъ обязательнымъ упражненіемъ — Өеофанъ Прокоповичъ включилъ это требованіе даже въ Духовный Регламентъ; вѣдь и самъ онъ, еще въ Кіевѣ, написалъ трагидокомедію «Владиміръ», сатиру на противниковъ реформы и просвѣщенія.

И театръ уже не останавливался въ своемъ развитіи. Начавшись въ комедійной храминѣ на Красной площади, общенародный театръ потомъ перекинулся въ Петербургъ, вызвалъ къ жизни отдѣльные спектакли, въ родѣ нашихъ любительскихъ, создалъ интересъ къ театру въ широкихъ кругахъ, и, если не далъ въ эпоху Петра чего-либо крупнаго, законченнаго, то, во всякомъ случаѣ, подготовилъ хорошую почву для новаго театра съ теоріей Буало, пришедшей на смѣну духовно-школьнымъ традиціямъ. И на обломкахъ Петровскаго театра, оживленныхъ итальянскимъ геніемъ при Аннѣ Іоанновнѣ, возникаетъ новый, подлинный русскій театръ.

Сергѣй Игнатовъ.





ТЕАТРЪ ВРЕМЕНИ ПЕТРА II и АННЫ ІОАННОВНЫ.



Болѣе полувѣка прошло съ того времени, какъ царь Алексѣй Михайловичъ, уступая новымъ культурнымъ вліяніямъ, устроилъ у себя во дворцѣ комедійное дѣйство. Окончилась блестящая эпоха Петра Великаго, глубоко оцѣнившаго это отцовское нововведеніе. Наступившее реакціонное направленіе сказалось и въ театральномъ дѣлѣ: театръ лишился правительственной поддержки. Однако сѣмена упали на воспріимчивую почву. Общество уже сжилось съ иноземной потѣхой, увлекалось ею. Суевѣрный страхъ передъ позорищными играми давно прошелъ; воспитанники Славяно-греко-латинской академіи по окончаніи курса выходили въ жизнь съ привитой и упроченной любовью къ театру. Отсутствіе поддержки свыше вызывало частную иниціативу: обыватель, сначала тайно отъ домашнихъ ходившій въ комедію, спустя извѣстное время, «самъ уже строилъ хоромину и на убытки не жаловался: въ смотрѣльщикахъ недостатка не было».

Царствованіе Петра II (1727—1730) было временемъ застоя въ развитіи театральнаго искусства. Реакція, направленная противъ начинаній Петра Великаго, стремилась къ реставраціи старины. За послѣднюю стояли новые временщики, князья Долгорукіе, предлагая юному царю развлеченія дореформеннаго порядка—охоту и грубыя забавы дураковъ и шутовъ. Среди поли-

тическихъ интригъ некогда было думать о продолженіи культурныхъ начинаній. Тѣмъ не менѣе, слабый ростокъ новаго искусства не захирѣлъ на чужой почвѣ. Съ одной стороны — продолжались маскарады, концерты и танцы. Къ 1727 году относятся извѣстія о введеніи преподаванія танцевъ въ Академической гимназіи и Шляхетномъ корпусѣ. Съ другой—въ театрахъ, оставшихся еще отъ Петровскаго времени, шли пьесы прежняго репертуара. Седьмого мая 1728 года, на другой день восшествія на престолъ Петра II, учениками Франца Фиршта въ петербурскомъ театрѣ, у Зеленаго моста, была представлена пьеса «Судъ царя Соломона», а въ Москвѣ, въ кремлевскомъ дворцѣ—«комедія-сказка» «Фениксово золотое перышко» [1]). Въ 1729 году у того же Фиршта, въ Москвѣ, на Красной площади, шла комедія «Іосифъ, узнанный братьями», а въ Петербургѣ—«Король Фронтонъ». Первая—типа школьной драмы. Если при Петрѣ Великомъ школьная драма имѣла своей задачей откликаться на событія политической жизни, прославлять каждый шагъ Преобразователя, то въ извѣстной степени подобное направленіе сохраняетъ она и въ описываемую эпоху. Въ 1728 году преподавателемъ риторики въ Московской академіи, Исаакіемъ Хмарнымъ, была написана комедія «О Езекіи, царѣ Израильскомъ», являющаяся сплошнымъ панегирикомъ Петру II. Библейское событіе драматизовано въ ней, какъ прообразъ того, что имѣло мѣсто въ Россіи. Авторъ изощряется въ панегирическомъ тонѣ, какъ бы предваряя угодливый аллегоризмъ французской классической трагедіи, которой вскорѣ суждено будетъ царить на русской сценѣ.

Съ пріѣзда въ Россію Анны Іоанновны (1730—1741) наступило оживленіе въ театральномъ искусствѣ. Если ея вѣнценосный дядя многое перенималъ у нѣмцевъ, то эту же нѣмецкую культуру, по крайней мѣрѣ—пристрастіе къ ней, привезла и Курляндская герцогиня. Близость Митавы къ Западной Европѣ была причиной постояннаго заѣзда туда актерскихъ труппъ. Къ этимъ, хотя и періодическимъ, но, безъ сомнѣнія, пышно поставленнымъ спектаклямъ будущая русская императрица, несомнѣнно, привыкла.

Желаніе завести нѣчто подобное въ Петербургѣ и Москвѣ сказалось съ первыхъ же дней пребыванія Анны Іоанновны въ Россіи. Что могла найти она при своемъ пріѣздѣ? Прежде всего—уже привычную возможность устроить блестящее маскарадное шествіе, аллегорическій праздникъ съ неизбѣжнымъ фейерверкомъ, гулянье. Затѣмъ—неувядающую школьную драму, процвѣтавшую въ стѣнахъ московскаго высшаго учебнаго заведенія, наконецъ—рядъ частныхъ театровъ въ Москвѣ и Петербургѣ, пробавлявшихся останками Петровскаго репертуара, въ родѣ Сципія Африканскаго и Постояннаго Папиньяпуса. Обстановочной стороною воспользовались сразу, при торжествахъ коронаціи, ознаменовавшихся народными гуляньями въ Москвѣ съ

[1]) Если вѣрить Носову («Хроника русскаго театра»).

непремѣнными канатными плясунами, и маскарадомъ въ Петербургѣ, въ старомъ Зимнемъ дворцѣ. Наряду со зрѣлищами, въ коронаціонные дни [1]), ставились и спектакли: въ петербургскомъ театрѣ, у Зеленаго моста — пьеса «Хромоногій и незрящій, или Путешествіе по обѣщанію», въ московскомъ дворцовомъ — «комедія-сказка» «Баба-яга».



Петръ Метастазіо.

Московской и петербургской труппой комедіантовъ завѣдывалъ Францъ Фирштъ, антрепренеръ больше торговаго, чѣмъ художественнаго склада. Не обновлявшійся репертуаръ въ достаточной степени утратилъ вниманіе къ себѣ публики, но этотъ застой разрѣшился совершенно неожиданнымъ образомъ. Пьеса «Разрушенье Вавилона» была послѣдней постановкой въ театрѣ у Зеленаго моста: зданіе обрушилось, будучи подмыто Мойкой [2]). Фирштъ съ труппой уѣхалъ изъ Россіи, оставивъ своихъ учениковъ, для которыхъ онъ сочинилъ рядъ пьесъ, переведенныхъ ими на русскій языкъ. Оставшіеся безъ руководителя актеры очень быстро спустились до балагана. По разрушеніи театра представленія были перенесены на площадь нынѣшней Консерваторіи (бывшаго Большого театра), ставились по воскресеньямъ, при чемъ разсказываютъ, что, не зная, что дѣлать съ ремарками въ текстѣ пьесъ, исполнители рѣшили ихъ пѣть.

---

[1]) Если вѣрить той же Хроникѣ Носова.

[2]) Хроника Носова. Стр. 63.

Представленія такого рода еще меньше могли удовлетворить общество и высшія сферы. Императрицѣ не хотѣлось отставать отъ западныхъ сосѣдей. И вотъ съ самаго начала царствованія русскій дворъ вступаетъ въ переписку съ дворомъ саксо-польскаго короля Августа II, державшаго по тому времени наиболѣе интересную придворную труппу. Въ результатѣ нѣсколько музыкантовъ и актеровъ итальянцевъ приняли предложеніе и выѣхали изъ Дрездена черезъ Варшаву въ Москву, куда прибыли 16 января 1731 года. Этимъ пріѣздомъ въ исторіи русскаго театра укрѣпляется на большую часть времени царствованія Анны господство итальянской музыки и драмы.

Прибывшіе музыканты и актеры итальянцы, впрочемъ, не были совершенной новостью, что показываютъ сохранившіеся отъ 1728 и 1730 гг. актерскіе штаты. Кромѣ того, пріѣзжая труппа не долго гостила въ Россіи. Однако съ 1731 года начинается постоянный притокъ въ Россію итальянцевъ, и спектакли идутъ почти непрерывно.

Для пріѣзжей труппы не сразу подыскали помѣщеніе. Театръ на Красной площади совершенно никуда не годился. Прошло нѣсколько времени для устройства переносной сцены, и итальянцы первый разъ играли 1 марта 1731 года въ помѣщеніи императорскаго дворца въ Кремлѣ. Спектакли чередовались съ концертами, при чемъ къ уже существовавшему оркестру, сформированному еще въ 1720 году герцогомъ Карломъ Ульрихомъ Голштинскимъ, присоединились и прибывшіе изъ Дрездена музыканты. Музыкальная и драматическая труппы, какъ сказано, не были постоянны. По разнымъ причинамъ многіе покидали Россію, нѣкоторые, почему либо прижившіеся, оставались въ качествѣ преподавателей, организаторовъ. Пустѣвшіе ряды пополнялись новыми, такъ что смѣна актерскихъ силъ была постоянна. Это частое обновленіе труппы имѣло важное значеніе: въ числѣ пріѣзжавшихъ и гостившихъ артистовъ встрѣчались нерѣдко крупныя имена, извѣстныя въ исторіи европейской музыки и драмы [1]).

Въ 1732 году дрезденцы покинули Россію, и на смѣну имъ пріѣхала труппа актеровъ уже непосредственно изъ Италіи, на этотъ разъ—въ Петербургъ. И здѣсь, какъ въ Москвѣ, на первыхъ порахъ не оказалось подходящаго театральнаго зданія. Театра у Зеленаго моста не существовало; необходимо было пріискать помѣщеніе. Таковое, какъ временное, было найдено въ частной квартирѣ, куда была привезена изъ Москвы передвижная сцена. Императрицѣ, однако, хотѣлось имѣть вполнѣ приспособленное зданіе, поэтому, когда въ 1732 году началась постройка новаго Зимняго дворца, она поручила оберъ-архитектору графу де-Растрелли включить въ проектъ дворца

---

[1]) Біографіи выдающихся артистовъ изложены у В. Всеволодскаго-Геригроссъ въ его Театрѣ въ Россіи при имп. Аннѣ Іоанновнѣ. Наличность крупныхъ силъ, говоритъ онъ, не могла «не повліять на дальнѣйшее направленіе нашего театра и на развитіе художественныхъ вкусовъ русскаго общества». (Ежегодникъ, 1913. III. Стр. 9).

театральную залу и сцену. Послѣднія и были готовы въ 1734 году [1]), а съ 1735 въ этомъ театрѣ играла уже новая труппа.



Сцена изъ оперы Метастазіо «Артаксерксъ».

Хотя и въ короткій срокъ, но русскому театру пришлось продѣлать всю длинную эволюцію европейской драмы. Въ то время, когда Западная Европа была уже знакома съ блестящими образцами французской классической трагедіи, а Англія, въ частности, съ Шекспиромъ, итальянцы привезли съ собою въ Россію репертуаръ, выработавшійся въ XV—XVII вѣкахъ и представлявшій такъ называемую commedia dell'arte. Особенность этого вида искусства состояла въ томъ, что актерамъ давалась одна канва, сценарій, по которой они уже сами должны были дѣлать рисунокъ репликами и игрою. Интересъ и занимательность пьесы зависѣли, слѣдовательно, отъ импровизаторскихъ способностей исполнителей. Восходящая къ римскимъ ателланамъ, commedia dell'arte подобно имъ имѣла рядъ навсегда установленныхъ типовъ. Въ итальянскомъ репертуарѣ самыми излюбленными изъ нихъ были Арлекинъ и Панталонъ. Первый прошелъ цѣлый рядъ измѣненій: отъ безстыднаго плута, обжоры, труса, какимъ онъ былъ въ итальянскомъ народномъ театрѣ сначала, подъ вліяніемъ французскимъ Арлекинъ преобразился въ существо плутоватое, наивное, но не безъ остроумія, въ слугу всегда влюбленнаго, старательнаго, хлопочущаго за себя и за своего господина. Панталонъ—

[1]) Этотъ дворцовый театръ въ 1742 году былъ расширенъ.

комическій старикъ по преимуществу. По именамъ этихъ излюбленныхъ героевъ и пьесы носили названіе «арлекинадъ» и «панталонадъ». Впрочемъ, это различіе не долго держалось, и пьесы впослѣдствіи слились съ обоими героями вмѣстѣ. О характерѣ этихъ арлекинадъ, разыгрываемыхъ на подмосткахъ русскаго театра, можно судить по современному разбираемой эпохѣ сборнику либретто [1]), заключающему 39 пьесъ типа commedia dell'arte. Либретто представляютъ или цѣликомъ записанный текстъ пьесы, или одинъ сценарій, по-итальянски, съ французскимъ и русскимъ переводами. Переводы на русскій языкъ дѣлалъ извѣстный Тредьяковскій, вѣроятно, по приказанію императрицы, не знавшей итальянскаго языка, и для публики, такъ какъ, по свидѣтельству Коробанова, «императрица пожелала сдѣлать театръ доступнымъ и для незнающихъ иностранные языки своихъ подданныхъ» [2]). По этому сборнику можно установить, что съ Арлекиномъ русская публика познакомилась въ началѣ 30-хъ годахъ XVIII вѣка. Дѣйствующими лицами исполнявшихся комедій являлись: Арлекинъ, Смералдина (впослѣдствіи замѣненная Коломбиной), Бригеллъ—на роли плутовъ, Панталонъ и Докторъ—на роли комическихъ стариковъ, Сильвій, Одоардъ, Діана и Ауреліа—на роли любовниковъ. Второстепенныя лица представлены разными бытовыми персонажами, представителями народностей, классовъ общества. Дѣйствіе комедій происходитъ въ различныхъ итальянскихъ городахъ, въ весьма разнообразной обстановкѣ. Единство мѣста отсутствуетъ совершенно; обязательные три акта распадаются каждый на множество картинъ.

По содержанію пьесы дѣлились на представленія съ волшебствомъ, такъ сказать—обстановочныя, основанныя на искусствѣ театральныхъ декораторовъ и машинистовъ, и на представленія съ любовными приключеніями, обставленными шутовскими и мошенническими продѣлками. Представленія съ провалами, превращеніями, фейерверками должны были нравиться публикѣ, но, относясь къ категоріи знакомыхъ пышныхъ маскарадовъ, они производили меньшее впечатлѣніе, чѣмъ пьесы любовнаго характера, по заключающейся въ нихъ бытовой обстановкѣ. Комизмъ этихъ пьесъ довольно грубъ: для развитія дѣйствія арлекинъ выкидываетъ разные акробатическіе трюки, переодѣвается, его бьютъ, издѣваются надъ нимъ мало пристойно. Драки—безконечны, но публикѣ все это доставляло огромное наслажденіе. Популярность арлекина была чрезвычайна, объ немъ думали даже тогда, когда дѣло шло совершенно о другомъ, что покажетъ слѣдующій случай. Въ іюлѣ 1731 года между танцмейстеромъ Шмидтомъ и гравировальнымъ мастеромъ Вортманомъ зашелъ споръ о живописи, при чемъ Вортманъ, усомнившись, умѣетъ ли

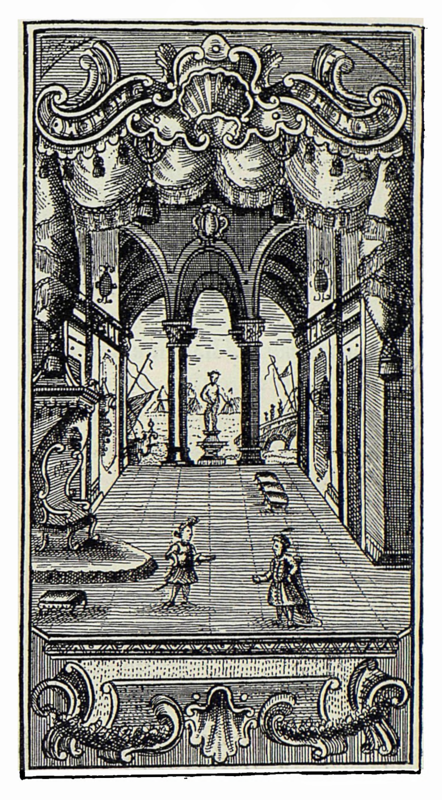
---

[1]) В. В. Сиповскій. Итальянскій театръ въ С.-Петербургѣ при Аннѣ Іоанновнѣ. „Русская Старина". 1900. VI.

[2]) Тамъ же, стр. 598.

Шмидтъ рисовать, далъ ему мѣлу и попросилъ что-нибудь изобразить. Шмидтъ взялъ мѣлъ, сдѣлалъ пять пунктовъ и сказалъ: «изъ сихъ пунктовъ можетъ арлекинъ сдѣланъ быть, и показалъ позитуру, что господину Вортману досадно быть показалось».

Популярность итальянской комедіи оставила настолько глубокіе слѣды, что и до настоящаго времени Арлекинъ и Коломбина появляются на театральныхъ подмосткахъ. Высокій интересъ commedia dell'arte заключался, главнымъ образомъ, въ отсутствіи текста и замѣнѣ его импровизаціей. Благодаря этому изложеніе комедіи вѣчно мѣнялось: одна и та же пьеса могла быть съ интересомъ прослушана и второй, и третій разъ. Однако импровизація требовала наличности таланта, который, конечно, не могъ быть въ равной степени у исполнителей. Поэтому въ самой Италіи стали переходить къ записанному тексту. Этотъ переходъ знаменуетъ уже упадокъ этого рода драматической литературы. Въ упомянутомъ сборникѣ либретто сценарій, безъ текста, только одинъ, текстъ остальныхъ пьесъ записанъ цѣликомъ. Въ Россію, такимъ образомъ, итальянская commedia dell'arte попала на склонѣ своего развитія.


Сцена изъ оперы Метастазіо «Семирамида».

Наряду съ commedia dell'arte въ итальянскій репертуаръ входили еще интермедіи. Собственно съ нихъ началось знакомство русской публики съ итальянскимъ театромъ. Пріѣхавшіе въ 1731 году дрезденцы ставили именно интермедіи — пьесы, въ которыхъ участвовало двое персонажей (буффонъ и буффонша) съ аккомпаниментомъ оркестра и хора. Интермедія—то же, чѣмъ сталъ позднѣе водевиль съ танцами и пѣніемъ. Въ ней гораздо менѣе грубаго шаржа, чѣмъ въ репертуарѣ комедій dell'arte, дѣйствіе ведется живо, остроумно, діалогъ прерывается пѣніемъ разныхъ арій. Содержаніе интермедіи сводится къ любовной интригѣ, кончающейся, обыкновенно, бракомъ дѣйствующихъ лицъ. На этомъ фонѣ вытканы иногда бытовые блестки. Такова, напр., игранная въ 1733 году въ Петербургѣ интермедія: «Подрятчикъ

оперы въ островы канарійскіе», рисующая комическую картину изъ театральной жизни. Дорина ждетъ Ниббія, набирающаго труппу для новаго театра на канарійскихъ островахъ. Сама пѣвица, она пересматриваетъ ноты, выбирая, что бы спѣть ему. Приходитъ Ниббій и, послѣ ряда комплиментовъ, излагаетъ цѣль своего посѣщенія. Дорина сначала говоритъ, что за дешевую цѣну не заключитъ контракта. Когда же Ниббій, увлеченный уже Дориной, соглашается платить, что угодно, Дорина отговаривается незнаніемъ языка тамошняго. И это затрудненіе оказывается вполнѣ преодолимымъ: на слова въ оперныхъ аріяхъ никто теперь не обращаетъ вниманія, а речитативы можно произносить на какомъ угодно языкѣ, все равно въ это время публика разговариваетъ. Влюбившійся старикъ еще болѣе таетъ послѣ пѣнія Дорины, самъ пробуетъ спѣть кантату собственнаго сочиненія, такъ какъ въ одинъ мѣсяцъ онъ написалъ пятнадцать оперъ. Дорина надъ нимъ смѣется и, сверхъ условленной платы, проситъ давать ей угощеніе и подарки. Восторженный импрессаріо на все согласенъ [1]).

Пѣніе и танцы, неразрывно связанные съ интермедіями, привлекли къ участію въ нихъ и русскихъ исполнителей — воспитанниковъ Шляхетнаго корпуса. Привилегированное положеніе послѣдняго, хорошо поставленное обученіе танцамъ были причиной ближайшаго участія кадетъ на придворныхъ вечерахъ. Въ 1735 году было рѣшено ставить въ придворномъ театрѣ, разъ въ недѣлю, «для перемѣны» итальянскія интермедіи «съ балетомъ, въ которомъ обыкновенно танцовали сухопутнаго шляхетнаго корпуса кадеты и посторонніе молодые люди, обучавшіеся у кадетскаго танцмейстера Ланде». Съ этого года вошло въ обычай участіе кадетъ не только въ балетахъ, но и въ спектакляхъ. Успѣхъ ихъ, какъ танцоровъ, вызвалъ проектъ упомянутаго Ланде объ организаціи русской танцовальной школы. Проектъ былъ принятъ и одобренъ; школа открылась въ 1738 году, положивъ тѣмъ самымъ основаніе Петербургскому театральному училищу. Если Московская академія ревниво сберегала въ своихъ стѣнахъ старинный театръ и его репертуаръ, то Петербургскому Шляхетному корпусу суждено было стать зерномъ новаго, національнаго русскаго театра. Принимая участіе въ балетныхъ спектакляхъ, кадеты не отставали отъ литературы. Съ первыхъ же дней существованія корпуса, въ немъ образовалось общество любителей русской словесности, въ которомъ съ 1732 года сталъ принимать участіе поступившій въ число кадетъ Александръ Петровичъ Сумароковъ. Будущій директоръ русскаго театра и драматургъ, несомнѣнно, въ школьные годы впиталъ въ себя любовь къ театру [2]).

---

[1]) В. Всеволодскій-Гернгроссъ, передавъ содержаніе этой интермедіи (Ежегодникъ, 1913, IV), говоритъ: интермедія является „охулкой“ (критикой) театральныхъ нравовъ и „быть можетъ, критикой на отношеніе къ итальянскимъ спектаклямъ именно русской публики“. Стр. 43.

[2]) А. П. Сумароковъ кончилъ корпусъ въ 1740 г.; трагедія «Хоревъ» написана въ 1747 году.

Маскарадъ Императрицы Анны Іоанновны.

По старинной гравюрѣ.



Итальянскіе спектакли, представленія на любительскихъ сценахъ, участіе учебныхъ заведеній въ поддержаніи театральнаго искусства, постепенно выявляли культурное значеніе театра. Онъ уже не простая потѣха, а необходимая принадлежность народа, сознающаго себя историческимъ. Въ этомъ смыслѣ теоретизируетъ статья неизвѣстнаго автора, помѣщенная въ «Историческихъ, генеалогическихъ и географическихъ примѣчаніяхъ» на Спб. Вѣдомости 1733 года. Это разсужденіе о «позорищныхъ играхъ» имѣло цѣлью познакомить широкіе круги читателей съ выводами піитической науки. Какъ въ древнія времена, говоритъ авторъ, такъ и нынѣ у народовъ культурныхъ театръ является предметомъ особаго вниманія и попеченія. Напрасно находятся люди, воздвигающіе гоненіе на театральныя представленія: послѣднія не забава, но поученіе, средство къ развитію ума, къ отвращенію низкихъ помышленій. Фабула, представленная въ дѣйствіи, производитъ несравненно сильнѣйшій эффектъ, чѣмъ прочитанная. Чѣмъ лучше исполненіе и обстановка, тѣмъ пьеса дѣйствуетъ глубже. Написанная языкомъ понятнымъ, она должна развивать дѣйствіе правдоподобно, не уклоняясь въ отвлекающія частности, въ лишнія реплики, плоскія шутки.



Каролина Нейберъ.

Содержаніе —«матерія позорищныя игры»—должно быть почерпнуто изъ исторіи или представлять вымышленный случай, должно быть изложено примѣнительно къ общему замыслу автора, отражать идею. Число дѣйствій, въ которыя укладывается содержаніе, обыкновенно—пять, при чемъ на театрѣ надлежитъ исполнять только послѣдній день всего приключенія, а прежде

случившееся вводится посредствомъ разсказовъ. Впрочемъ, авторъ не совѣтуетъ слишкомъ увлекаться эпическимъ элементомъ и рекомендуетъ не утомлять зрителей длинными разговорами.

Наконецъ, послѣ опредѣленія комедіи и трагедіи, слѣдуетъ впервые появляющееся въ русской литературѣ изложеніе трехъ единствъ: авторъ здѣсь ссылается на французскихъ писателей и говоритъ, что «сіи правила называются отъ нихъ Les trois unités, или три единицы, и надлежатъ до времени, мѣста и произведенія». Первое ограничиваетъ все дѣйствіе 24 часами, второе—заставляетъ его совершаться на одномъ мѣстѣ или, если на разныхъ, то находящихся на недалекомъ разстояніи, третье—единство дѣйствія—направлено къ тому, чтобы «только одно приключеніе въ позорищной игрѣ представить, которое въ концѣ оной случается, и по которому всѣ прочіе прежде онаго показываемые случаи расположены».

Разсужденіе это, построенное на данныхъ Аристотелевой поэтики, можетъ быть, переведенное съ нѣмецкаго, приводитъ насъ на порогъ настоящаго французскаго классицизма. Вѣянія послѣдняго уже сказывались въ достаточной степени. Поэтъ Тредьяковскій, постоянный переводчикъ либретто итальянской commedia dell'arte, былъ знакомъ съ поэтикой Буало [1]), самъ впослѣдствіи сдѣлалъ полный переводъ ея, а въ 1751 году вполнѣ примкнулъ къ французскому классицизму своей трагедіей «Деидамія», которую посвятилъ Сумарокову. Разсужденія Тредьяковскаго, не разъ возвращавшагося къ вопросу о сущности и происхожденіи поэзіи, даютъ любопытный образчикъ соединенія школьной піитики съ теоріей французскаго классицизма. Относясь по времени написанія, главнымъ образомъ, къ эпохѣ царствованія Анны Іоанновны, разсужденія эти опредѣляютъ переходное время драматической литературы и театра, предваряя собой дальнѣйшее поступательное движеніе его во вторую половину XVIII вѣка.

Приблизительно къ 1738 году итальянская драматическая и балетная труппы покинули Россію. Поводомъ къ прекращенію итальянской commedia dell'arte послужило, главнымъ образомъ, несомнѣнное увлеченіе оперой, во главѣ которой стоялъ такой композиторъ, какъ Франческо Арайя; но, можетъ быть, сказалось въ этомъ случаѣ и вліяніе Бирона. Характеръ профессіональныхъ придворныхъ спектаклей долгое время опредѣлялся настроеніемъ оберъ-гофмаршала графа Левенвольде, страстнаго поклонника итальянцевъ. Ему прямо противоположны были намѣренія Бирона, стремившагося утвердить при дворѣ театръ нѣмецкій. Помимо всего прочаго, союзникомъ Бирона было незнаніе императрицей итальянскаго языка. Уже не разъ заводились переговоры о приглашеніи въ Россію нѣмецкой труппы Нейберъ, луч-

Въ «Способѣ къ сложенію россійскихъ стиховъ съ опредѣленіями до сего надлежащихъ знаній». Первое изданіе вышло въ 1735 году, въ немъ Тредьяковскій уже ссылается на Горація, Овидія и Буало.

шей въ то время на Западѣ. Приглашенія повторялись не разъ и были, наконецъ, приняты въ 1739 году, какъ разъ когда разъѣхалась или была отпущена вся итальянская труппа. Инициатива исходила, вѣроятно, отъ Бирона. Труппа Нейберъ прибыла въ Россію 30 апрѣля 1740 года.



Актеръ Кохъ (изъ труппы Нейберъ).

Любопытно, что во время переговоровъ и въ ожиданіи смѣны итальянцевъ нѣмцами высшее общество вернулось къ старымъ балаганнымъ забавамъ, къ которымъ привыкло во время торжественныхъ манифестацій. Зимою 1738 года оно тѣшилось представленіями прибывшихъ изъ Голландіи комедіантовъ, которые умѣли танцовать на канатахъ, высоко прыгать, дѣлать удивительные трюки ногами, стоять на головѣ, танцовать «фоли дишпань» съ лѣстницею на лбу, наверху которой помѣщался младенецъ. Покровительствуя театру, правительство гораздо менѣе имъ проникалось, чѣмъ обыкновенный зритель. Нѣмецкая труппа, представлявшая «трагедіи»—конгломератъ англійской комедіи и неоклассицизма, особаго успѣха не имѣла. Партіи итальянскаго и нѣмецкаго театра продолжали бороться, смерть Анны Іоанновны и паденіе Бирона были причиной чрезвычайно быстраго отъѣзда нѣмцевъ. Надо замѣтить, что труппа была далеко изъ незаурядныхъ, и за границей недоумѣвали по поводу неожиданной развязки. На смѣну нѣмцамъ поговаривали о вторичномъ приглашеніи итальянцевъ черезъ посредство Франческо Арайя, а также и французской труппы.

Послѣдніе годы царствованія Анны Іоанновны ознаменовались сильнымъ пониженіемъ культурнаго вкуса и увлеченіемъ шутовскими забавами. Никогда глумленіе надъ человѣческой личностью не достигало такихъ высокихъ предѣловъ. Выставленіе человѣка на позорище въ худшемъ смыслѣ этого слова достойнымъ образомъ увѣнчалось представленіемъ знаменитаго Ледяного дома. Въ лютую зиму 1740 года рѣшено было отпраздновать свадьбу шута князя Голицына на калмычкѣ Бужениновой. Между старымъ Зимнимъ дворцомъ и Адмиралтействомъ былъ выстроенъ Ледяной замокъ, съ невѣроятными ухищреніями изо льда, изображеніями дельфиновъ и слоновъ, выбрасывающими потоки огня и воды; были повсюду выписаны инородцы плясать на шутовской свадьбѣ, пастухи для игры на рожкахъ, молодыя бабы изъ разныхъ губерній для хороводовъ, меделянскія собаки, козлы, бараны и лошади для шествій. Всѣмъ устройствомъ занимался оберъ-егер-

мейстеръ, кабинетъ-министръ Артемій Петровичъ Волынскій, ознаменовавшій себя дикой расправой съ Тредьяковскимъ, которому было поручено написать стихи-привѣтствіе по случаю этой ужасной свадьбы.

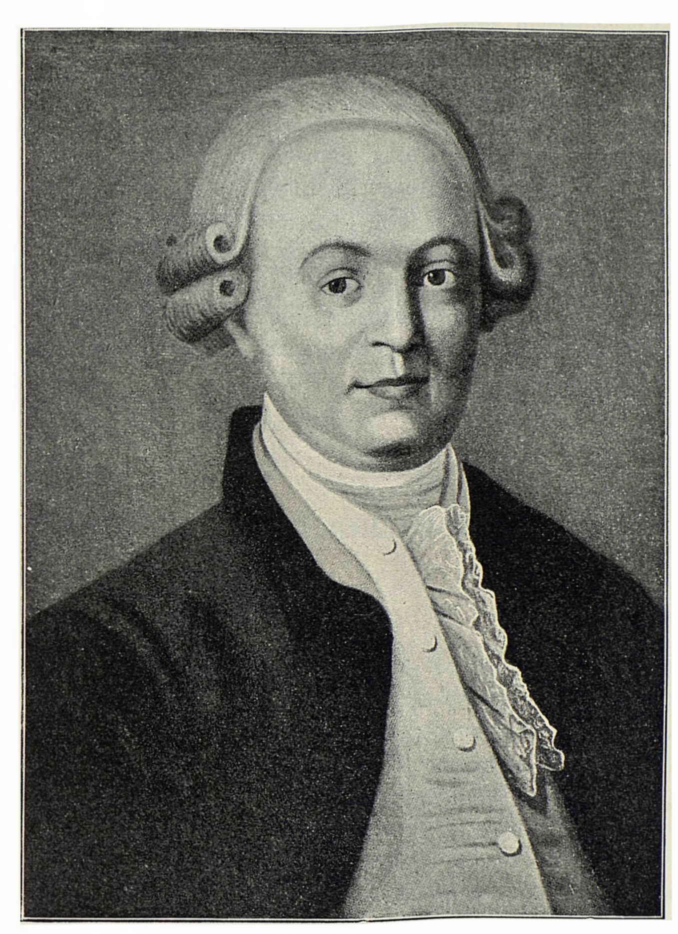
Такъ неожиданно и рѣзко закончилось царствованіе Анны Іоанновны въ смыслѣ предоставленія обществу разумныхъ и культурныхъ зрѣлищъ. Но дикія выходки—дань опредѣленной эпохи. Театръ за описываемое время окрѣпъ совершенно. Смѣнявшіяся иностранныя труппы много сдѣлали въ смыслѣ образованія вкуса, навыка въ драматическомъ искусствѣ, открыли новыя перспективы. Будучи иностраннымъ, театръ въ то же время эволюціонировалъ въ сторону подражательности и самобытности. На произведенія того времени оказывали вліяніе животрепещущіе интересы. Сохранилось извѣстіе, будто въ 1730—1731 году фрейлиной цесаревны Елизаветы Петровны—Маврой Егоровной Шепелевой была написана комедія, гдѣ въ числѣ персонажей «была какая-то принцесса Лавра и шла рѣчь о возведеніи на престолъ россійской державы». Въ пьесѣ участвовало до 30 лицъ; шла она въ Москвѣ, въ Покровскомъ селѣ, и въ Петербургѣ, въ Смольномъ монастырѣ. Списокъ одной роли найденъ былъ въ 1735 году у регента пѣвчаго цесаревны Ивана Петрова, за что онъ и понесъ наказаніе. Такимъ образомъ «завѣтныя мечты цесаревны и ея кружка давали содержаніе театральнымъ пьесамъ, исполнявшимся, видимо, въ кругу ея сторонниковъ» [1]. Еще болѣе опредѣленныхъ партійныхъ отраженій находится въ школьной драмѣ «Стефанотокосъ»—рожденный въ коронѣ, но лишенный ея происками рабовъ и пришлыхъ иноземцевъ. Если это произведеніе и появилось уже въ царствованіе Елизаветы, тѣмъ не менѣе по своей основной мысли оно стоитъ въ тѣснѣйшей связи съ тенденціей начала сороковыхъ годовъ XVIII вѣка и вышло изъ той же среды, какъ и предыдущая пьеса.

Съ другой стороны, отъ 30-хъ годовъ XVIII вѣка дошла до насъ пьеса подъ названіемъ «Шутовская комедія», развивающая старинный мотивъ народныхъ интерлюдій—высмѣиванья невѣжественныхъ врачей. Жестокимъ преслѣдованіямъ подвергаются въ ней иностранцы, что заставляетъ думать, что она вышла изъ среды противниковъ Петровской реформы. Будучи также партійной, пьеса эта по своему сюжету можетъ быть отнесена къ раннимъ произведеніямъ русской бытовой комедіи, которая къ концу XVIII вѣка даетъ уже классическіе образцы ея подъ перомъ Фонвизина. И въ ней красной нитью будетъ проходить насмѣшка надъ пристрастьемъ къ иностранному, выражающемуся въ уродливой формѣ.

Смѣсь балаганства и шутовства, театра нѣмецкихъ маріонетокъ (театра куколъ) съ итальянскими комедіей и оперой, нѣмецкой драмой, постоянная

---

[1]) Проф. Б. В. Варнеке. Исторія русскаго театра. Часть I. Стр. 89.



Василій Кирилловичъ Тредьяковскій.

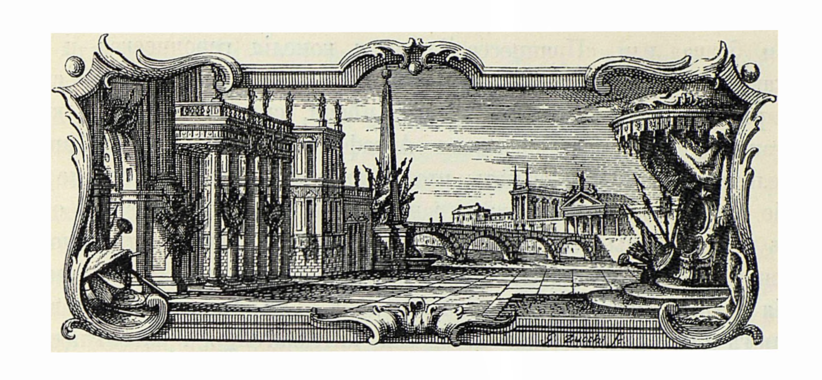
смѣна артистическихъ силъ, нерѣдко весьма крупныхъ, дѣлали короткій періодъ царствованія Анны Іоанновны довольно пестрымъ въ области театральнаго искусства. Зато въ этотъ небольшой промежутокъ времени передъ русскимъ обществомъ, правда, безъ системы, прошли всѣ, уже давно смѣнившіяся въ Европѣ направленія и вѣянія. Почва для прочнаго утвержденія

модной неоклассической литературы и театра была подготовлена отлично. Наряду съ этимъ шло постоянное и неуклонное проникновеніе въ иностранныя формы своего, русскаго содержанія. Наличность пьесъ партійныхъ, сатирическихъ подтверждаетъ это. Если параллельно съ неоклассической трагедіей развилась русская бытовая комедія, то ея ростокъ былъ выгнанъ въ описываемую эпоху. «Въ литературѣ вообще только то живетъ и движется, и растетъ, и приноситъ плоды, что органически связано съ живою дѣйствительностью». Русская сцена какъ разъ стремилась приблизиться къ этой дѣйствительности, «вложить въ живую и подвижную драматическую форму живое національное и народное содержаніе. Въ этомъ стремленіи къ народности заключался завѣтъ нашего стараго театра новому» [1]).

С. Шамбинаго.



[1]) П. О. Морозовъ. „Исторія русскаго театра до половины XVIII столѣтія". Спб. 1889. Стр. 398.



ТЕАТРЪ ВЪ ЭПОХУ ЕЛИЗАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ.

I.



еатральныя зрѣлища все болѣе и болѣе интересуютъ русское общество послѣ-Петровскаго періода; если «многіе говорятъ—театральныя увеселенія суть зрѣлища бѣсовскія», то другіе уже опредѣленно считаютъ этотъ взглядъ устарѣлымъ предразсудкомъ и печатно защищаютъ великое культурное значеніе театра: неизвѣстный авторъ статьи «О пользѣ театральныхъ дѣйствъ и комедій къ воздержанію страстей человѣческихъ» (1739) горячо защищаетъ нравоучительную роль театра, другой заявляетъ, что «театральныя увеселенія удобны трогать сердце, возбуждать къ добродѣтели и пріятное и полезное времяпрепровожденіе образуютъ». Нечего говорить, что дворъ спѣшилъ наверстать «пріятными» увеселеніями скуку прошлаго царствованія: «веселая царица» любила радости жизни; итальянская опера, французская труппа, балеты—все давало пищу «нѣжнымъ» чувствамъ придворнаго общества, интенсивно перекраивающаго образъ жизни, вкусы, взгляды на европейскій ладъ. Громадныя средства позволяли устраивать спектакли съ такою роскошью, что «многіе чужестранные послы и вельможи утверждали, что такого щегольского одѣянія, богатства театральныхъ атрибутовъ и актеровъ хорошей игры, въ самомъ Парижѣ на рѣдкость встрѣтить». Но какъ ни увлекали оперы Арайя и артисты труппы Сереньи, Аккермана, какъ ни нравились «Соединеніе

любви и брака» или «Принцесса Элидская, комедія героическая и любовная», какъ ни офранцуживалось общество Елизаветы, національныя симпатіи не замирали въ немъ и, слушая русскія пѣсни, смотря на пляску крѣпостныхъ танцовщицъ графа Воронцова—Аграфены и Аксиньи, «Ея Императорское Величество изволила сказать, что русское всегда болѣе на сердце русское дѣйствіе производитъ, чѣмъ чужестранное»... Русское общество и отвѣтило на зовъ императрицы реальными попытками осуществить театральное дѣло собственными силами, выдѣлило изъ своей среды и талантливыхъ людей, и безликія группы любителей комедійнаго дѣла... Въ разныхъ направленіяхъ мы видимъ движеніе, исканія: посадская интеллигенція и школьники стремятся создать свой театръ. Въ 1749 году служитель сержанта Канищева Кондратій Байкуловъ подаетъ въ Главную Полицеймейстерскую Канцелярію прошеніе разрѣшить ему устроить «комедіи» на святкахъ въ домѣ кн. Засѣкина, въ Зубовѣ, за Пречистенскими воротами; судя по контракту, гдѣ князь выговорилъ себѣ право ходить на «комедію», видно, что и вельможа заинтересовался обѣщанными играми, а Байкуловъ въ реестрѣ говорилъ о Купидѣ, Венерѣ, Совѣсти, Тучѣ, Бахусѣ, Юнонѣ, Зависти, Дафнѣ и т. п. Въ томъ же году въ канцелярію было подано заявленіе отъ цѣлой труппы актеровъ въ числѣ 20 человѣкъ о желаніи играть «Россійскую Комедь»; во главѣ ея были канцеляристъ Государственной Бергъ-Коллегіи Василій Хилковскій и канцеляристъ Дворцовой Щетной Конторы Иванъ Глушковъ. Изъ поданнаго реестра пьесамъ видно, что пьесы—драматизированныя передѣлки переводныхъ повѣстей. Въ 1755 г. организуетъ труппу стряпчій Казанской семинаріи студентъ, далѣе видимъ Государственной Юстицъ-Коллегіи копеиста. Вотъ изъ какой среды было заявлено желаніе театральнаго зрѣлища, въ той же городской разночинной интеллигенціи находились и «благоохотнѣйшіе смотрители». Надо было обладать лишь талантомъ и энергіей, чтобъ выбиться на свѣтъ, обратить на себя вниманіе; вскорѣ случай поможетъ выбраться изъ провинціальной глуши. одной группѣ даровитыхъ любителей театра.

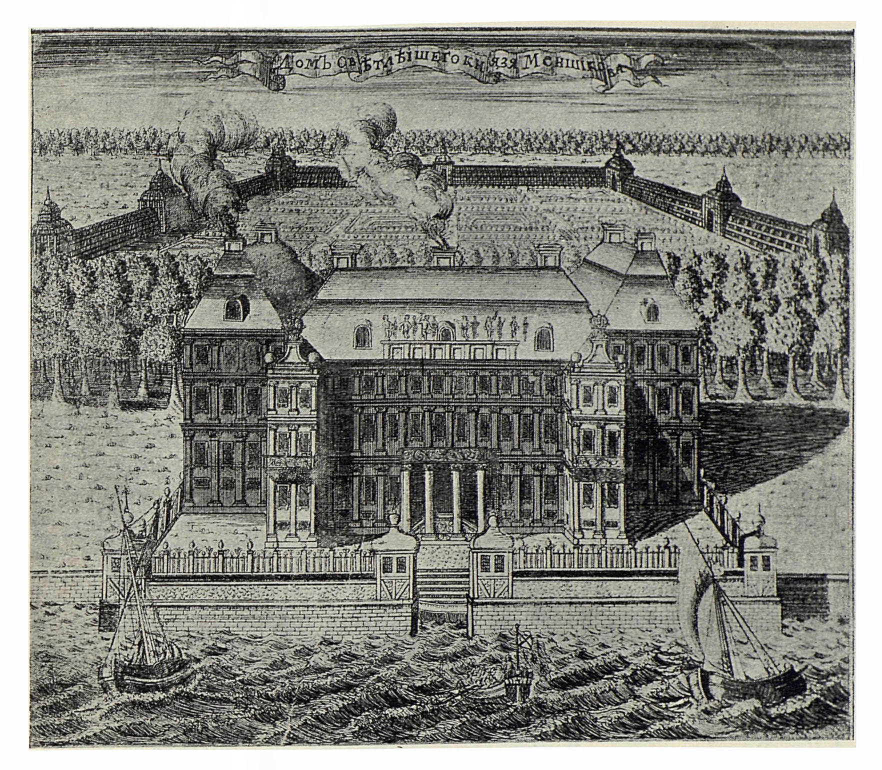
Въ другой обстановкѣ, въ Шляхетномъ корпусѣ, среди кадетской молодежи, образуется кружокъ любителей россійской словесности: Сумароковъ, вступившій въ корпусъ въ 1732 году, Херасковъ, братья Меллисино, Елагинъ, Свистуновъ и др. читаютъ свои произведенія, французскихъ авторовъ, бесѣдуютъ о театральныхъ постановкахъ при дворѣ. Въ концѣ 1749 года, на святкахъ, подъ руководствомъ Сумарокова, окончившаго корпусъ въ 1740 году, кадеты разыграли его первую трагедію «Хоревъ», написанную двумя годами раньше. Русская трагедія, сочиненная русскимъ авторомъ!.. Было отчего прійти въ волненіе Петербургу; кадеты немедленно же приглашаются повторить спектакль на придворномъ театрѣ, во дворцѣ. Поспѣшность, съ какой устроенъ былъ спектакль, изумительна: кадеты уже играли 8 февраля 1750 г.

Что же мудренаго? Вѣдь, императрица такъ жаждетъ зрѣлища, она готова бросить государственныя дѣла, лишь бы быть на людяхъ, при яркомъ свѣтѣ, въ небудничныхъ условіяхъ; она давняя и страстная любительница театра: еще цесаревной она смотритъ (1731), подъ страхомъ наказанія со стороны Анны Іоанновны, комедію своей фрейлины Шепелевой, гдѣ среди 30 участвующихъ лицъ была какая-то принцесса Лавра и гдѣ говорилось «о возведеніи на престолъ россійской державы»; будучи императрицей, она обнаруживаетъ самый горячій интересъ къ театру: остается недовольной, замѣчая отсутствіе зрителей во время представленія, и даетъ приказъ пускать въ оперный домъ «обоего пола знатное купечество, только бы одѣты были не гнусно», а «штатскія жены лейбъ-гвардіи штабъ и оберъ офицерскихъ чиновъ С.-Петербургскаго гарнизона» могутъ сидѣть и въ партерѣ—«точію бы оныя были въ шлафоркахъ, безъ мантиліи, безъ платковъ и безъ капоровъ, но въ пристойныхъ къ тѣмъ шлафоркамъ убранствахъ». Однажды былъ характерный случай, отмѣченный въ камеръ-фурьерскомъ журналѣ: «Ея Императорское Величество собственной своею персоною изволила усмотрѣть, что въ партерѣ статсъ-дамы ни одной не имѣлось, указала къ нимъ, госпожамъ статсъ-дамамъ, послать отъ Высочайшей своей персоны спросить: не забыли онѣ, что сей назначенный день будетъ комедія? И съ онымъ Высочайшимъ соизволеніемъ къ статсъ-дамамъ посланъ ѣздовой конюхъ». Такъ близко принимала она къ сердцу интересы театра. Не принимавшая по цѣлымъ мѣсяцамъ министра Бестужева, императрица сама не своя, получивъ извѣстія о пожарѣ试опернаго театра (1749), немедленно отдаетъ приказъ приступить къ постройкѣ новаго каменнаго опернаго дома «между Аничковскаго дворца и саду, который Лабиринтомъ именуется», разрѣшаетъ архитектору Валлеріани брать живописцевъ «сколько гдѣ въ казенныхъ и партикулярныхъ домахъ есть: изъ Артиллеріи, Партикулярной верфи, Преображенскаго полка, Придворной конторы, Академіи наукъ, Придворной шпалерной мануфактуры, Правительствующаго Сената, Кадетскаго корпуса, Конюшенной конторы, Главнаго магистрата; изъ домовъ: князя Александра Юрьевича Трубецкаго, графа Петра Борисовича Шереметева, Егужинскаго, оберъ-коменданта князя Мещерскаго». Отовсюду отсылались мастера «со всякимъ поспѣшеніемъ», а когда «ни въ какому вѣдомству не принадлежащій», вольный художникъ, купецъ Иванъ Канатчиковъ пытался было уклониться отъ театрально-архитектурной повинности, приказано было «немедленно сыскавъ безъ всякихъ его оговорокъ отдать Валлеріани». Закипѣла работа огромной арміи рабочихъ: подъ «началомъ» Валлеріани находилось 40 живописцевъ да 353 плотника и другихъ рабочихъ.

Государыню интересуютъ и «блафоны» и «отдушины», «амвонъ» (эстрада) и другія мелочи сооружаемаго театра, она толкаетъ, подгоняетъ строителя, и 28 ноября 1750 года новый театръ былъ открытъ. 21 декабря она сильно

разгнѣвалась, замѣтивъ при представленіи оперы «въ машинныхъ дѣйствіяхъ не малые стыдные замѣшательства», 6 января 1751 года отдаетъ приказъ, чтобъ люди знатныхъ особъ не гасили факеловъ объ стѣну опернаго театра, ѣздили съ фонарями, «а ежели паче чаянія впредь то учинено будетъ отъ чьихъ людей, за то оные люди браны будутъ подъ караулъ и жестоко наказаны неотмѣнно». Строгой и крутой становилась добрая и веселая императрица, когда дѣло касалось ея любимаго дѣтища—театра. И вдругъ она узнаетъ, что кадеты сыграли трагедію!.. 7 февраля 1750 года «Хоревъ» былъ представленъ въ новыхъ покояхъ Зимняго дворца, гдѣ былъ сдѣланъ временный складной театръ; 25 марта трагедія была повторена, а 30 мая въ новомъ оперномъ домѣ Императрица съ нѣкоторыми придворными (безъ иностранцевъ) восхищалась той же трагедіей и новой комедіей Сумарокова «Тресотиніусъ». «Хоревъ» сыгранъ былъ съ шумнымъ успѣхомъ: 8 февраля 1750 года было днемъ начала популярности Сумарокова, возведенія его въ санъ «Русскаго Расина». Преданіе гласитъ, что государыня велѣла выдать къ спектаклю кадетамъ-актерамъ изъ царской кладовой бархаты, парчи, золотыя ткани, драгоцѣнные каменья и собственными руками убирала къ представленію Свистунова, игравшаго роль Оснельды. Авторъ былъ обласканъ государыней въ Ея ложѣ, осыпанъ всеобщими похвалами. На другой день (разсказываетъ историкъ) ни о чемъ не говорили въ Петербургѣ, какъ о «Хоревѣ» и ея авторѣ; твердили наизусть монологи... Трагедія Сумарокова читана была съ восторгомъ, переходила изъ рукъ въ руки, всѣ дивились ей, какъ феномену въ русской словесности, не постигали, гдѣ взялъ сочинитель слова, дабы выразить столь сладко, столь живо страсти, дотолѣ понятныя однимъ чувствамъ. Въ томъ же 1749—50 году въ корпусѣ и во дворцѣ кадетами сыграны были остальныя трагедіи Сумарокова — «Гамлетъ», «Синавъ и Труворъ», «Артистона» и комедіи «Чудовищи», «Пустая ссора». Репертуаръ большой да и актеры есть: Бекетовъ, Свистуновъ, Мелиссино, Остервальдъ, Разумовскій, Бухвостовъ, Рубановскій, Гиршенденъ, Гельмерсенъ, Каницъ и Гохъ. Императрица приказываетъ 29 сентября профессорамъ Академіи Наукъ Ломоносову и Тредьяковскому сочинить по трагедіи: 1 декабря во дворцѣ состоялось первое представленіе трагедіи Ломоносова «Тамира и Селимъ», но трагедія Тредьяковскаго «Деидамія» не увидѣла рампы, можетъ быть, потому, что «сія трагедія есть наипродолжительнѣйшая изъ всѣхъ русскихъ драматическихъ сочиненій и въ ней находится двѣ тысячи триста тринадцать стиховъ двоестрочныхъ».

Спектакли пользуются огромнымъ успѣхомъ, кадетами-актерами дорожатъ: когда изъ-за ледохода на Невѣ берега были временно разобщены, «кадетовъ, которые употребляются въ театральномъ дѣйствіи», приказано было въ случаѣ, если по Невѣ пойдетъ сало, перевести изъ корпуса «на здѣшнюю сторону и онымъ для жительства отвесть въ новомъ зимнемъ Ея Импера-



Шляхетный корпусъ. **Бывшій домъ князя Меншикова.**

торскаго Величества домѣ два покоя, которые отстоятъ въ проходныхъ сѣняхъ отъ Невы рѣки на правой сторонѣ противъ придворной конторы и на то время, сколько они при Дворѣ Ея Императорскаго Величества жительство имѣть будутъ, для ихъ кушанье и питье отпускать со двора Ея Императорскаго Величества». На представленія издержекъ не жалѣютъ: одинъ разъ (1751) затрачено было 6000 рублей, въ другой разъ (1750) «брегадиръ Сумароковъ чрезъ записку на дѣло «Труворъ» римскаго платья требовалъ парчи: на юбку 5 арш. 8 вер., на корсетъ 5 арш., на епанчу парчи жъ другой 9 арш., сѣтки 54 арш., въ томъ числѣ на епанчу отмѣнной 15 аршинъ». Опытъ съ русскими театральными постановками былъ несомнѣнно удачнымъ въ признаніи сферъ: если можно было ходить въ театръ членамъ Синода, то частную инціативу тѣмъ болѣе надо было поддержать! 21 декабря 1750 года дано было разрѣшеніе играть русскія комедіи и въ частныхъ домахъ съ тѣмъ только, чтобы «въ чернеческое и прочее касающееся до духовныхъ персонъ платье не наряжались и по улицамъ въ такомъ же и въ прочемъ, комедіальномъ платьѣ ни въ какомъ не ходили и не ѣздили».

Этимъ-то указомъ и воспользовалась та разночинная интеллигенція, о которой говорилось нами раньше, она и бросилась за устройство «русскихъ комедій» [1]). Кадетская молодежь и тутъ сыграла значительную роль: ея представленія зажгли интересъ къ театру того, кто вскорѣ впишетъ свое имя въ первую страницу исторіи русской сцены, съ кѣмъ связано представленіе, какъ объ одномъ изъ основателей нашего театра. За кулисами корпуснаго театра, во время представленія трагедіи «Синавъ и Труворъ», стоялъ Ѳедоръ Волковъ, позднѣе разсказывавшій своему другу Дмитревскому о впечатлѣніи: «увидя Никиту Аѳанасьевича Бекетова въ роли Синава, я пришелъ въ такое восхищеніе, что не зналъ, гдѣ былъ: на землѣ или на небесахъ? Тутъ родилась во мнѣ мысль завести свой театръ въ Ярославлѣ». Сынъ костромскаго купца (потомъ пасынокъ ярославскаго купца Полушкина), Волковъ (родился 9 февраля 1729 г.) съ раннихъ лѣтъ обнаруживалъ тяготѣніе къ театру, «упражнялся въ театральныхъ представленіяхъ съ нѣкоторыми приказными служителями». Талантливый юноша, «прилежавшій къ познанію наукъ и художествъ», мало интересовавшійся торговыми дѣлами своего вотчима, едва попалъ въ 1746 году въ Петербугъ, какъ спѣшитъ въ итальянскую оперу, посѣщаетъ французскіе, нѣмецкіе спектакли, знакомится съ актерами Гильфердингомъ, Школяріей, проникаетъ за кулисы, присматривается къ театральнымъ распорядкамъ, срисовываетъ декораціи, дѣлаетъ чертежи, снимаетъ модели, словомъ, окунается съ головой въ театральное дѣло. Горячій интересъ къ дѣлу, личная талантливость позволяютъ быстро схватить нужныя свѣдѣнія. Вернувшись въ Ярославль, онъ тотчасъ принимается за устройство театра. Актеровъ набираетъ изъ своихъ братьевъ, Григорья и Гаврилы, знакомыхъ—братьевъ Поповыхъ, Чулкова, Нарыкова (впослѣдствіи Дмитревскій) и др., репетируетъ съ ними въ комнатѣ разныя сцены и пьесы, вѣроятно, видѣнныя имъ на праздничныхъ спектакляхъ московскихъ подьячихъ и воспитанниковъ Заиконоспасской Академіи или Ярославской семинаріи, и, наконецъ, приспособивъ одно изъ каменныхъ зданій со сводами, служившее Полушкину кожевеннымъ амбаромъ, соорудивъ тамъ декораціи, машины, освѣщеніе, пригласилъ родныхъ и знакомыхъ на представленіе (1750—1751). Освѣщенная плошками сцена, музыка гуслей и скрипокъ, декораціи,особенно, облака, «ходившія вверхъ и внизъ, какъ настоящія», игра юныхъ артистовъ,— все это поразило и неожиданностью и красотой зрѣлища. Всѣ гости были въ восторгѣ.

Волкову удалось заинтересовать ярославцевъ, они охотно посѣщали его театръ и, когда предложилъ онъ сборъ на постройку новаго театра, откликнулись на его зовъ радушно: было куплено пустое мѣсто въ городѣ и вы-

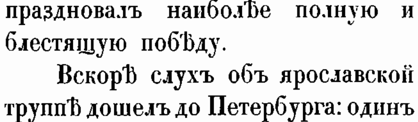
---

[1]) Впрочемъ, есть указаніе, что давалась какая-то комедія въ домѣ Ярославскаго купца Григорія Сѣрова еще 7 января 1750 года.

строенъ театръ, вмѣщавшій до 1000 человѣкъ. За переднія скамейки зрители платили по пятаку, слѣдующія мѣста стоили по алтыну и копейкѣ. Душою театра былъ Волковъ: онъ былъ и архитекторомъ, и машинистомъ, и живописцемъ; директоръ и актеръ, вѣроятно, и авторъ передѣлокъ европейскихъ повѣстей и романовъ, онъ по праву считалъ театръ своимъ дѣтищемъ. Подавая руку другимъ любителямъ театра, всѣмъ этимъ «копеистамъ», «канцеляристамъ», Ѳедоръ Волковъ былъ самымъ яркимъ воплощеніемъ многочисленныхъ попытокъ разночинной интеллигенціи упрочить комедійное дѣло въ Россіи, былъ однимъ изъ тѣхъ, въ комъ частный починъ праздновалъ наиболѣе полную и блестящую побѣду.



Бюстъ М. В. Ломоносова.



Вскорѣ слухъ объ ярославской труппѣ дошелъ до Петербурга: одинъ изъ членовъ правительственной ревизіи, сенатскій экзекуторъ Игнатьевъ сообщилъ о Волковѣ генералъ-прокурору кн. Н. Ю. Трубецкому, тотъ поспѣшилъ обрадовать извѣстіемъ императрицу. Оно было своевременно: кадетская молодежь оканчивала корпусъ, русскіе спектакли могли прекратиться за отсутствіемъ актеровъ!.. *) А тутъ цѣлая труппа!.. 3 января 1752 года государыня приказала привезти въ Петербургъ всю труппу Волкова, 3 февраля прибыли въ столицу Ѳедоръ Волковъ, братъ его Григорій и еще 10 артистовъ; ихъ помѣстили въ теперешнемъ Смольномъ институтѣ, было указано «довольствовать ихъ чаемъ и кофіемъ, кушаньемъ» отъ Е. И. В. вотчинной канцеляріи въ Смольномъ домѣ, для чего къ нимъ приставлено было особое лицо «изъ кофишенскихъ помощниковъ», и, наконецъ, 18 марта 1752 года (какъ записано въ Камеръ-фурьерскомъ журналѣ) «пополудни, въ обыкновенное время, въ присутствіи Ея Императорскаго Величества и нѣкоторыхъ знатныхъ персонъ, а не публично, отправлялась ярославцами комедія «О покаяніи грѣш-

---

[1]) Да и есть указаніе, что кадеты играли въ театрѣ Зимняго дворца въ послѣдній разъ 21 декабря 1751 г.

наго человѣка», соч. св. Димитрія митрополита Ростовскаго». Не лишне ознакомиться съ этой пьесой, выбранной ярославцами для перваго дебюта: «три дѣйствующихъ лица, съ хорами, раздѣленными, какъ у древнихъ, на строфы и антистрофы занимаютъ сцену, представляющую пустынный видъ. Грѣшникъ, въ одеждѣ, завѣшанной черными нашивками съ надписями его грѣховъ, представляется, во все время дѣйствія, между ангеломъ-хранителемъ и врагомъ рода человѣческаго. Имъ содѣйствуютъ хоры небесныхъ силъ и демоновъ; съ одной стороны, земнородство грѣшника, поджигаемое геенскимъ огнемъ, воспаляется до неистовой ярости; съ другой—боговдохновеніе, умиляемое воплощеннымъ словомъ, предается упованію на всеобщее милосердіе. Но одежда, обличающая дѣла грѣшника, поражаетъ его ужасомъ, ввергаетъ въ смертное отчаяніе, и богохульный ропотъ уже на устахъ его. Адъ, радуясь своей добычѣ, готовъ увлечь его въ мрачную бездну, какъ вдругъ сладкозвучное пѣніе ангельскаго лика, напоминающее прощеніе разбойника, укрощаетъ обуреваніе плоти. Страдалецъ, повергаясь на землю, возноситъ молитвой покаянія безсмертный духъ къ источнику благости. По мѣрѣ раскаянія и молитвы надписи грѣховъ спадаютъ и, наконецъ, бѣлая одежда вполнѣ проясняется. Ангелы оглашаютъ небеса побѣдною пѣснью. Грѣшникъ изнемогаетъ тѣломъ и предаетъ Господу очищенную покаяніемъ душу. Свѣтлыя облака опускаются на умирающаго и возносятся отъ бездыханнаго тѣла, при торжественномъ пѣніи небесныхъ силъ и отчаянномъ завываніи подземныхъ духовъ». Преданіе говоритъ, что дебютъ ярославцевъ прошелъ съ большимъ успѣхомъ, актерами дорожили, что подтверждается заботами государыни о заболѣвшихъ горячкой артистахъ (кто былъ боленъ—неизвѣстно), но, несомнѣнно, въ игрѣ ихъ императрицѣ, Сумарокову показался налетъ «провинціальности», недостаточной выучки, отсутствія школы. Рѣшено отшлифовать купеческую молодежь, привить ей знаніе и манеры: 10 сентября 1752 года, по Высочайшему Ея Императорскаго Величества именному указу, ярославскіе комедіанты Иванъ Дмитревскій и Алексѣй Поповъ поступили въ кадетскій корпусъ «для обученія словесности, иностраннымъ языкамъ и гимнастикѣ». Нѣсколько ранѣе (14 марта) въ корпусъ были отданы для «обученія наукъ» семь пѣвчихъ, которыхъ черезъ годъ стали обучать «для представленія впредь Е. И. В. трагедіи»; остальные ярославцы продолжали упражняться то въ домѣ графа Головкина (нынѣ Академія Художествъ), приспособленномъ къ сценѣ указомъ 24 августа, то «на имѣющемся въ Большой Морской Нѣмецкомъ театрѣ»; играли здѣсь при сальныхъ свѣчкахъ, а не при восковыхъ, какъ въ присутствіи Ея Величества... Съ 16 декабря 1752 года по 19 мая 1754 года, когда Дворъ находился въ Москвѣ, братья Волковы и др. были съ Дворомъ и, вѣроятно, играли тамъ на сценѣ придворнаго театра или въ нѣмецкомъ «комедіальномъ домѣ» у Красныхъ воротъ. Въ качествѣ московскихъ уже комедіантовъ, а не ярославскихъ, какъ Дмитревскій и

Поповъ, опредѣлены были братья Волковы въ кадетскій корпусъ въ 1754 году «подучать французскому и нѣмецкому языкамъ, танцовать и рисовать, смотря кто какой наукѣ охоту и понятіе оказывать будетъ, кромѣ экзерцицій воинскихъ» (указъ 8 февраля). Григорій Волковъ явился въ корпусъ 26 февраля 1754 года, а Ѳедоръ — 21 марта [1]).



Ѳ. Волковъ. Лосенко.

Итакъ, четверо ярославцевъ въ корпусѣ... Одѣтые въ платье «дикаго» цвѣта, «съ шелковыми или гарусными петлями и пуговицами», въ шляпахъ «съ узкимъ золотымъ позументомъ», въ гарусныхъ чулкахъ, безъ шпагъ, получая жалованье — Ѳедоръ Волковъ 100 руб., Григорій—50 руб., взрослые (Ѳедору Волкову 25 лѣтъ), они рѣзко выдѣлялись отъ другихъ воспитанниковъ, но жажда знанія была сильна, и они жадно припали къ источнику просвѣщенія, не обращая вниманія на необычайность своего положенія. Ихъ учатъ французскому, нѣмецкому, итальянскому языкамъ, ариѳметикѣ (Дмитревскій) и геометріи, исторіи и географіи, рисованію, танцамъ, фехтованію; преподаватели всегда аттестуютъ ихъ отлично: Волковы, Дмитревскій и Поповъ по всѣмъ предметамъ имѣютъ въ аттестатахъ то «хорошо, изрядно нарочито», то «понятенъ, прилеженъ, впредь надежда есть»... Ѳедоръ Волковъ обнаруживаетъ особенную тягу къ знанію: онъ тратитъ деньги на покупку «двухъ лексиконовъ французскихъ и грамматики» (4 рубля), «шести печатныхъ тражедій» (4 р. 80 к.), «клавикордъ и струнъ» (5 р. 96 к.), «зеркала для тражедіи і обученія местамъ» (10 р.), «на выкупъ имѣющихся въ закладе ево книгъ» (9 р.); Григорій тоже покупаетъ «дюгреневу грамматику за 1 р. 50 к.», «четыре тома Жилблаза на французскомъ языкѣ» (2 р.), но онъ, по вѣрному опредѣленію бар. Дризена, болѣе «падокъ на внѣшность, на укра-

[1]) Гаврила Волковъ, Шумскій и Чулковъ въ спискахъ корпуса не значатся; можетъ быть, они до 1756 года практиковались въ Головинскомъ театрѣ, на Васильевскомъ островѣ; остальныхъ ярославцевъ отослали на родину.

шенія»: братъ его ограничивается покупкой «тулупа калмыцкаго», «одѣяла бумажнаго», «сапоговъ наличныхъ» и др. элементарныхъ вещей, а ему надо имѣть «шубу волчью», «двѣ пары чулковъ шелковыхъ», «пряжки съ композиціей» и «безъ композиціи» «томпаковыя», «тулупъ мерлушечный», «епанчу»... Его тянетъ къ Жилблазу, а Ѳедоръ Волковъ закладываетъ свои вещи (на 32 рубля), чтобъ выписать «изъ Заморя потребныхъ ему нѣсколько книгъ театральныхъ и проспективическихъ»... Нельзя не согласиться съ Н. И. Новиковымъ, что Ѳ. Волковъ «въ бытность свою въ кадетскомъ корпусѣ употреблялъ всѣ старанія выйти изъ онаго просвѣщеннѣйшимъ, въ чемъ и успѣлъ совершенно»... Рѣзко отличаются ярославцы сравнительно съ опредѣленными въ корпусъ пѣвчими въ театральномъ искусствѣ: изъ послѣднихъ только двое—Евстафій Сичкаревъ и Петръ Сухомлиновъ оказались «способными къ представленію трагедій»; въ то время, какъ преподаватели декламаціи П. Мелиссино, Свистуновъ и Остервальдъ (все бывшіе кадеты-актеры) отзываются объ Иванѣ Дмитревскомъ и Алексѣѣ Поповѣ, какъ объ «имѣющихъ склонность и способность играть трагедіи», пѣвчіе съ трудомъ одолѣваютъ «Синава и Трувора», и «подполковникъ Сумароковъ» прямо аттестуетъ ихъ, какъ непригодныхъ для сцены... Да и нравственный обликъ нѣкоторыхъ изъ нихъ не совсѣмъ красивъ: Петръ Власьевъ попался въ кражѣ со взломомъ, другіе «неучтивы», грубы... Есть указанія, что въ корпусѣ спектакли ставились довольно широко: много тратили на монтировку (одному портному заплатили около 400 р., нѣкоторыя декораціи обходились въ 200 р. и дороже), заказывались декораціи («садъ съ большимъ проспектомъ» и «двѣнадцатью кулистами», «дворъ съ проходными дверями и окошками» и т. д.), костюмы («Минервино платье», шишакъ съ перьями, докторская шапка и др.)... Можно думать, что Ѳедоръ Волковъ выдѣлялся изо всѣхъ на кадетской сценѣ: мы знаемъ, что Сумароковъ ему подарилъ въ 1754 г. книгу, гдѣ былъ напечатанъ «Синавъ и Труворъ»... Отмѣтимъ, что въ труппу были приняты первыя актрисы—Зорина (изъ танцовщицъ) и Авдотья Михайлова (1754), позднѣе Марія и Ольга Ананьины (офицерскія дочери) и Аграфена Мусина-Пушкина (1756), но онѣ пока не играли на сценѣ, лишь готовились...

Наконецъ, убѣдившись, что за 2—4 года отданные въ корпусъ провинціальные комедіанты и пѣвчіе достаточно обучились, Императрица издаетъ 30 августа 1756 года именной Указъ Сенату, положившій начало постоянному театру, какъ государственному учрежденію: «Повелѣли мы нынѣ учредить Русскій для представленія трагедій и комедій театръ, для котораго отдать Головкинскій каменный домъ, что на Васильевскомъ острову близъ Кадетскаго дома. А для онаго повелѣли набрать актеровъ и актрисъ: актеровъ изъ обучающихся пѣвчихъ и ярославцевъ въ кадетскомъ корпусѣ, которые къ тому будутъ надобны, а въ дополненіе еще къ нимъ актеровъ изъ другихъ неслужащихъ людей, также и актрисъ приличное число. На со-

Указъ Нашему сенату.

Повелѣли Мы нынѣ учредить руской для представленія трагедій и комедій театръ для котораго отдать головкинской каменной домъ что на васильевскомъ острову близ кадетскаго дому. А для онаго повелѣно набрать актеровъ и актрисъ: актеровъ из обучающихся пѣвчихъ и ярославцовъ в кадетскомъ корпусѣ, которые к тому будутъ надобны, а в дополненіе еще к нимъ актеровъ из другихъ неслужащихъ людей такъ же и актрисъ приличное число. На содержаніе онаго театра опредѣлить по силѣ сего Нашего указа считая от сего времени в годъ денежной суммы по пяти тысячь рублевъ, которую отпускать из стате конторы всегда в началѣ года по подписаніи Нашего указа. Для надзиранія дома опредѣляется из копеистовъ Лейбкомпаніи Алексей Дьяконовъ, котораго пожаловали Мы армейскимъ подпоручикомъ с жалованьемъ из положенной на театръ суммы по двѣсти по пятидесяти рублевъ в годъ. Опредѣлить в оной домъ гдѣ учрежденъ театръ пристойной караулъ. Дирекція того руского театра поручается от Насъ бригадиру Александру Сумарокову, которому и той же суммы определяется сверхъ его бригадирского оклада раціонныхъ и денщичьихъ денегъ в годъ тысяча рублевъ и заслуженое имъ по бригадирскомъ чину с пожалованія его в оной чинъ жалованье в дополненіе к полковничьему окладу додать и впредь производить полное годовое бригадирское жалованье. А его бригадира Сумарокова из армейскаго списка не выключать. А какое жалованье какъ актерамъ и актрисамъ такъ и прочимъ при театрѣ производить о томъ сему бригадиру Сумарокову от двора данъ реэстръ. О чемъ Нашему сенату учинить по сему Нашему указу.

Елисаветъ

№ 42. Августа 30. дня 1756 года.

Читан с подлин. Сентября 30

Указъ Императрицы Елизаветы Петровны Правительствующему Сенату объ учрежденіи Русскаго для представленія, «трагедій и комедій театра» (30 августа 1756 г.).

держаніе онаго театра опредѣлить, по силѣ сего нашего указа, считая отъ сего времени въ годъ денежной суммы по 5000 р. которую отпускать изъ штатсъ конторы всегда въ началѣ года по подписаніи нашего указа. Для надзиранія дома опредѣляется изъ копеистовъ Лейбъ-компаніи, Алексѣй Дьяконовъ, котораго пожаловали Мы армейскимъ подпоручикомъ, съ жалованьемъ изъ положенной на театръ суммы по 250 руб. въ годъ. Опредѣлить въ оный домъ, гдѣ учрежденъ театръ, пристойный караулъ. Дирекція того русскаго театра поручается отъ насъ бригадиру Александру Сумарокову, которому изъ той же суммы опредѣляется сверхъ его бригадирскаго оклада, раціонныхъ и деньщичьихъ денегъ въ годъ по 1000 рублей, и заслуженное имъ по бригадирскому чину съ пожалованья его въ оный чинъ, жалованье, въ дополненіе къ полковничью окладу додать и впредь выдавать полное годовое бригадирское жалованье; а его бригадира Сумарокова изъ армейскаго списка не выключать. А какое жалованье нынѣ актерамъ и актрисамъ, такъ и прочимъ при театрѣ производить, о томъ ему бригадиру Сумарокову отъ Двора данъ реестръ. О чемъ Нашему Сенату учинить по сему Нашему указу». 24 октября 1756 года Сумароковъ обратился въ корпусъ съ требованіемъ «прислать къ нему обучающихся въ корпусѣ пѣвчихъ и ярославцевъ для опредѣленія въ комедіанты, ибо они всѣ къ тому надобны». 1 ноября кадетскій корпусъ простился съ одиннадцатью своими питомцами, но трехъ человѣкъ Сумароковъ отпустилъ обратно, и въ его вѣдѣніе поступили слѣд. лица: (пѣвчіе) Павелъ Ивановъ Умановъ, Евстафій Григорьевъ Сичкаревъ, Лука Ивановъ Татищевъ, Прокофій Приказный (ярославцы), Ѳедоръ и Григорій Волковы, Иванъ Дмитревскій и Алексѣй Поповъ. Присоединимъ сюда Гаврилу Волкова, Якова Шумскаго, Чулкова и пять актрисъ (Зорину, Михайлову, сестеръ Ананьиныхъ и Мусину-Пушкину)—передъ нами всѣ главныя артистическія силы петербургской труппы, находившейся въ вѣдѣніи перваго директора А. П. Сумарокова. Спектакли начались въ Головинскомъ домѣ, но вскорѣ (около половины



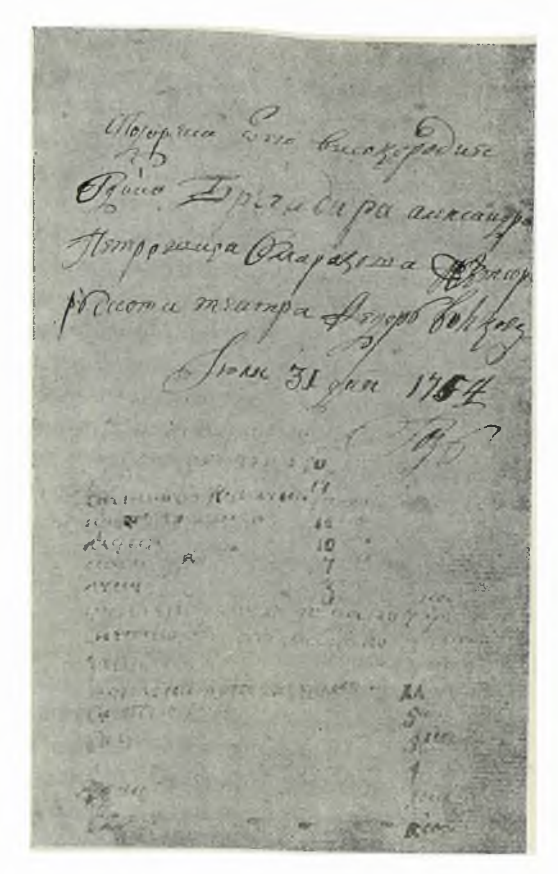
Ѳ. Волковъ. (?) Собраніе А. А. Бахрушина.

1757 г.) перенесены были на сцену придворнаго театра, близъ Лѣтняго сада, гдѣ до этихъ поръ играли французская и итальянская труппы. Вначалѣ зрители платили за входъ, но съ 1759 года дозволено было «партикулярныхъ смотрителей» впускать впредь «безденежно». Въ этомъ же году прибавили на содержаніе театра еще двѣ тысячи рублей, театръ былъ переведенъ въ «вѣдомство придворной конторы», которой завѣдывалъ баронъ (впослѣдствіи графъ) Сиверсъ, актеры получили званіе «придворныхъ комедіантовъ Ея Императорскаго Величества». Необходимо отмѣтить, что русскій театръ находился въ менѣе благопріятныхъ условіяхъ, чѣмъ иностранные: Сереньи, напр., получалъ на содержаніе французской труппы 25000 руб., тогда какъ Сумарокову отпущено было только 7 тысячъ. Самъ директоръ иногда по цѣлымъ мѣсяцамъ не получалъ жалованья: посылаетъ за деньгами къ секретарю конторы, тотъ отсылаетъ къ гофмаршалу, послѣдній—къ асессору, а этотъ снова къ секретарю. «Это по-русски такъ—восклицаетъ Сумароковъ:—оттолева было доселева, а отселева было дотолева. А мнѣ, между тѣмъ, нечего ѣсть»...

Такъ какъ отдѣльнаго зданія для русскаго театра не было, приходилось кочевать изъ одного театра въ другой: «нынѣ на которомъ мнѣ театрѣ играть—пишетъ Сумароковъ 2 января 1758 года—я не вѣдаю: тамъ Локателли, а здѣсь французы, а я, не имѣя особеннаго театра, не могу назначить дня безъ сношенія съ ними, да имъ иногда знать нельзя, что мнѣ въ такомъ обстоятельствѣ дѣлать?» Много непріятностей сыпалось со стороны конторы: вдругъ наканунѣ спектакля присылается увѣдомленіе, что «музыки отъ Двора не будетъ, потому что музыканты наканунѣ играли въ маскарадѣ и устали». Директору приходилось нанимать музыкантовъ, а тамъ еще надо купить и разлить воскъ, сдѣлать публикаціи по всѣмъ вѣдомствамъ, сдѣлать репетицію, послать за фигурантами, послать къ машинисту, послать за карауломъ... И все это наканунѣ спектакля, встрѣчая «козни», противодѣйствіе какихъ-то враговъ русскаго театра. «Отъ начала театра—пишетъ Сумароковъ въ маѣ 1759 г.,—ни одного представленія еще не было, которое бы миновалося безъ превеликихъ трудностей, не приносящихъ никому плода, кромѣ приключаемыхъ мнѣ мученій и превеликихъ замѣшательствъ»... Его желаніе—«сто бы разъ лучше было, еслибы однажды всему театру положено было основаніе»—не скоро осуществилось вообще, а для него лично навсегда осталось только мечтой...

Въ тотъ самый годъ, когда было положено основаніе русскому театру въ Петербургѣ, начались спектакли въ Московскомъ университетѣ: директоръ Херасковъ (бывшій питомецъ Шляхетнаго корпуса) при содѣйствіи Мелиссино организовалъ изъ студентовъ, воспитанниковъ гимназіи и другихъ любителей труппу, которая и стала разыгрывать разныя пьесы Сумарокова, Хераскова, первое время, повидимому, на святкахъ и масляницѣ. «Театральная

сцена и партеръ устраивались въ парадныхъ большихъ сѣняхъ главнаго университетскаго зданія и оставались тамъ до первой недѣли великаго поста; кулисы, декораціи, занавѣсъ и всякія другія принадлежности сцены, даже весь необходимый тутъ лѣсъ и доски, все это разбиралось и складывалось на сбереженіе въ сарай до слѣдующаго года» (проф. Страховъ). На представленія университетъ приглашалъ объявленіями въ газетахъ все дворянство. 27 іюля 1757 года въ «Московскихъ вѣдомостяхъ» было напечатано любопытное объявленіе: «Женщинамъ и дѣвицамъ, имѣющимъ способность и желаніе представлять театральныя дѣйствія, такожъ пѣть и обучать тому другихъ, явиться въ канцелярію Московскаго Императорскаго Университета». Историки театра не безъ основанія предполагаютъ, что при университетѣ была организована театральная школа, гдѣ, наряду съ посторонними, учениками были свои же гимназисты и студенты: «по спискамъ 1760 года изъ казенныхъ студентовъ четверо прямо назначали себя для театра, а изъ гимназистовъ разночинцевъ 18 человѣкъ составляли уже цѣлую труппу актеровъ русскаго театра. Безъ сомнѣнія (пишетъ Забѣлинъ) и тѣ, и другіе принадлежали къ драматической школѣ университета еще съ 1757 года».



Автографъ Ө. Волкова. Собраніе А. А. Бахрушина.

Извѣстны нѣкоторые студенты, участники въ университетскихъ спектакляхъ: Я. Булгаковъ, Фонвизинъ, П. И. Страховъ (впослѣдствіи профессоръ); играли также Ивановъ, по сценѣ Калиграфовъ, Плавильщиковъ и Зловъ— всѣ трое будущіе актеры. Но это было, впрочемъ, позднѣе... Университетская труппа въ 1759 году вошла въ соглашеніе съ Локателли, директоромъ

опернаго театра, открытаго 29 января у Красныхъ воротъ, около нынѣшней станціи Николаевской жел. д., и два раза въ недѣлю, въ среду и въ воскресенье, играла въ его театрѣ. Это было большое зданіе, спеціально оборудованное для сцены, съ ложами, галлереей, партеромъ, могущее вмѣстить до 4000 человѣкъ въ дни маскарада. Но какъ ни старался ловкій Локателли заманить публику въ театръ, дѣла его шли плохо: опера прогорала, была «въ худомъ состояніи»... Русская труппа также не привлекала зрителей: актеры «когда хотятъ играютъ, а когда не хотятъ, то изъ половины начатой комедіи или трагедіи перестаютъ и такъ не докончивъ оставляютъ»; причиной такого отношенія къ дѣлу они выставляютъ холодъ, но въ итогѣ такихъ «непорядковъ»—пишетъ Шуваловъ директору—«народу съѣзжается гораздо прежняго менѣе, слѣдственно и денежный сборъ противъ дѣлаемыхъ во время спектакля издержекъ гораздо недостаточенъ»... За билетами въ ложи надо было приходить въ университетъ; здѣсь же прапорщикъ Прытковъ выдавалъ ключи отъ ложъ. Мѣста стоили довольно дорого, и это, вѣроятно, отпугивало публику: за ложи перваго и второго яруса платили по 6 рублей, кромѣ трехъ большихъ во второмъ ярусѣ, стоившихъ 12 руб.; въ третьемъ ярусѣ каждый платилъ за мѣсто въ ложѣ по полтинѣ, при чемъ количество мѣстъ не было опредѣлено («кто которую ложу занять успѣетъ»); въ верхней галлереѣ брали по 25 копеекъ. Спектакли начинались въ 6 часовъ вечера. Есть указанія, какія ставились пьесы: 21 мая 1760 года давалась комедія «Новопріѣзжіе» (въ 1 д. соч. ле-Грена, перев. А. Волкова), 28 мая та же комедія и трагедія Сумарокова «Синавъ и Труворъ»; 4 іюня «Скапиновы обманы», комедія господина Молліера, послѣ которой шла малая комедія: «Криспинъ слуга, драгунъ и нотаріусъ» и балеты; 11 іюня «Синавъ и Труворъ», малая комедія и два балета, 18 іюня по желанію многихъ снова была представлена трагедія «Синавъ и Труворъ», при ней малая комедія «Принужденная женитьба» и два балета, 16 іюля «Хоревъ», малая комедія и новые два балета, 30 іюля опять «Хоревъ» и при ней новая комедія «Рѣка забвенія» и два балета и т. д. Но московскій публичный театръ «не долголѣтенъ былъ»: пріѣхавшій въ Москву въ 1759 году для устройства придворнаго театра, что почему-то въ Москвѣ не осуществилось, Волковъ намѣтилъ лучшія силы для Петербурга,—и въ началѣ 1761 года московскіе артисты уѣхали туда на тридцати почтовыхъ подводахъ, въ сопровожденіи «сенатской роты писаря» и двухъ солдатъ... Въ числѣ переѣхавшихъ въ Петербургъ считаютъ знаменитую актрису Т. М. Троепольскую[1]). Такъ слились двѣ любительскихъ труппы, заблиставъ талантами Волкова, Дмитревскаго, Шумскаго, Троепольской—первыхъ великихъ русскихъ артистовъ...

---

[1]) Другіе историки говорятъ, что она вступила на сцену въ Петербургѣ, не игравши въ Москвѣ..

II.



Актеръ Михайло Чулковъ.

[М. Чулковъ.

Что же представлялъ репертуаръ? Что давала зрителю сцена, какіе образы воплощали актеры?

Театръ Елизаветинской эпохи былъ театромъ Сумарокова, его трагедіи и комедіи характеризуютъ прежде всего драматургію того времени. Ставились пьесы Мольера, Детуша, Вольтера, были энергичные переводчики — Кропотовъ, Свистуновъ, Нартовъ и др., но тонъ театру давалъ репертуаръ Сумарокова, его именемъ освящено было самостоятельное творчество русской драмы. Директоръ театра (1756—1761), онъ давалъ указанія актерамъ, насаждалъ теорію сценической игры, создавалъ репертуаръ, былъ, дѣйствительно, отцомъ театра, цѣлой школы драматурговъ (Княжнинъ, Озеровъ). Личныя особенности его характера наполняли шумомъ театръ, вовлекая зрителей въ своеобразную борьбу, его симпатіями и убѣжденіями насыщены его пьесы, и потому, прежде чѣмъ говорить о твореніяхъ Сумарокова, остановимся на самомъ творцѣ, зарисуемъ его обликъ.

Въ щегольскомъ бархатномъ кафтанѣ, въ дорогихъ кружевныхъ манжетахъ, покрытыхъ густымъ слоемъ табака, который онъ безпрестанно нюхалъ, пригоршнями выхватывая изъ кармановъ камзола, Сумароковъ поражалъ прежде всего своей живостью: всегда быстрый, стремительный, поминутно моргая, онъ кипѣлъ, суетился, «летѣлъ изъ мысли въ мысль, бѣжалъ изъ страсти въ страсть». Авторъ эклогъ, одъ, басенъ, пѣвшій въ стишкахъ «заразы глазъ», «стада и пастуховъ», творецъ 9 трагедій, 12 комедій, 1 драмы, пролога, балета, онъ успѣвалъ издавать журналъ, писать проекты объ учрежденіи хлѣбныхъ магазиновъ, о государственномъ совѣтѣ, о книгѣ законовъ. Суетливый, онъ вскакиваетъ на высокій прилавокъ, замѣтивъ, что полиція слишкомъ круто расталкиваетъ народъ на гуляньѣ (за Прѣсней), и громко кричитъ: «наша матушка Государыня бережетъ народъ; а вы, что тутъ вздумали озорничать»! Острый на языкъ, онъ безъ стѣсненія рѣжетъ правду, го-

воритъ, что думаетъ; рѣчь его льется быстро, «весьма остро и замысловато», такъ что за обѣдомъ, въ гостиной онъ одинъ изъ самыхъ занимательныхъ собесѣдниковъ. Повышенное самолюбіе вырываетъ у него фразы: «что только видѣли Аѳины и видитъ Парижъ и что они по долгомъ увидѣли времени, то нынѣ вдругъ Россія, стараніемъ моимъ, увидѣла»; казна не потерпитъ убытка, давъ ему 12 тысячъ рублей на путешествіе по нѣкоторымъ городамъ Европы для описанія впечатлѣній: «ежели бы такимъ перомъ, каково мое, описана была вся Европа, не дорого бы стоило Россіи, ежели бы она и триста тысячъ рублевъ на это безвозвратно употребила»; онъ въ горделивомъ сознаніи себя, какъ писателя, которому «хвалу сплететъ Европа и потомки», ставитъ отмѣтки на своихъ произведеніяхъ: «въ пять утра началъ, а въ девятомъ часу кончилъ». Вспыльчивый, онъ разъ погнался въ деревнѣ, со шпагою въ рукахъ, за своимъ камердинеромъ и въ пылу гнѣва не замѣтилъ, какъ попалъ въ прудъ; часто гонялся за мухами, которыя не давали ему спокойно писать; выбѣгалъ въ бѣшенствѣ на улицу и бранился съ разносчиками, продавцами, кричавшими подъ его окнами. Наживая враговъ благодаря вспыльчивости и своему острому языку, онъ разссорился со всѣми своими родными, разъѣхался съ первой женой, былъ проклятъ за разныя дерзости родителями, прощенъ и все-таки, считая себя пострадавшимъ при раздѣлѣ имущества послѣ смерти отца, ворвался въ домъ матери, разогналъ гостей, грозилъ прогнать старушку, выбѣжалъ на дворъ съ обнаженной шпагой, угрожая переколоть всѣхъ слугъ. Но въ этомъ бѣшеномъ, неуравновѣшенномъ человѣкѣ, рядомъ съ дикими выходками, жило теплое сердце, горѣли добрыя чувства: онъ не могъ слышать равнодушно, когда въ какомъ-либо домѣ, въ его присутствіи, называли людей: хамово колѣно; съ сильною досадою вскакивалъ онъ со стула, хваталъ шляпу, убѣгалъ и никогда не возвращался въ тотъ домъ; встрѣтившись съ бѣднякомъ, онъ сбрасываетъ съ себя кафтанъ и быстро вскакиваетъ въ карету, не желая слышать благодарности. Широко образованный, онъ былъ чутокъ къ лучшимъ вѣяніямъ своего времени, вѣрилъ въ благородную роль литературы, цѣнилъ подлинное просвѣщеніе, негодовалъ, видя улицы Москвы, «невѣжествомъ вымощенныя аршина на три», ненавидѣлъ «крапивное сѣмя», судейскую ябеду и крючкотворство, заявлялъ, что еслибъ былъ великимъ человѣкомъ, «неутомимо бы стремился о благополучіи отечества, о возбужденіи добродѣтели и достоинства, о истребленіи беззаконія, о приращеніи наукъ, о наблюденіи правосудія, о наказаніи за взятки, грабительство и воровство, старался бы о воспитаніи, о учрежденіи и порядкѣ училищъ». Необузданный нравъ и разнаго рода непріятности искалѣчили его жизнь; послѣдніе годы, когда за долги описали его домъ, унесли книги, эстампы, драгоцѣнные подарки, когда опутанный сѣтью приказнаго крючкотворства, онъ прощался съ литературнымъ трудомъ, были временемъ поистинѣ трагическимъ въ его жизни: покину-

тый почти всѣми, безсильный выпутаться изъ долговъ, оскорбляемый въ самомъ дорогомъ для него—его безденежно не пускаютъ въ театръ, безъ спроса въ искаженномъ видѣ перепечатываютъ сочиненія, не платятъ за постановки пьесъ,—онъ началъ пить; призванный Екатериной, далъ слово бросить водку, нѣкоторое время выдержалъ и, случайно въ гостяхъ разбивъ штофъ съ виномъ, опьянѣлъ отъ запаха и въ одиночествѣ запилъ снова... До императрицы доходили слухи, будто онъ въ Москвѣ «чрезвычайно шалитъ и озорничаетъ и буянитъ на рынкѣ близъ своего дома (въ Кудринѣ), ходитъ съ дубинкой и разбиваетъ горшки и всякія продажныя вещи». Дядя М. А. Дмитріева нерѣдко видалъ, какъ онъ отправлялся пѣшкомъ въ кабакъ черезъ Кудринскую площадь, въ бѣломъ шлафрокѣ, а по камзолу, черезъ плечо, Анненская лента. Никто, однако, не указывалъ на него пальцемъ: обыватели, встрѣчаясь съ нимъ, привѣтливо и перешептываясь между собою, говорили: «онъ хоть и крѣпко пьетъ, да добрый человѣкъ. У него вѣрно какое-нибудь горе на сердцѣ». Сумароковъ страдалъ, видя свое паденіе, чувствуя несправедливость людей, мстящихъ ему: «придирки и козни ябедъ сводятъ меня и, вѣроятно, сведутъ съ меня. Я человѣкъ»... 1 октября 1777 года прервалась его жизнь; московскіе актеры схоронили его на свой счетъ и донесли до Донского монастыря, изъ постороннихъ только двое шли за гробомъ. Могила Сумарокова совершенно неизвѣстна. Печально правдивы слова современника, вспомнившаго объ одинокой смерти того, кто былъ долгое время на людяхъ:



П. И. Мелиссино.

Вотъ воздаяніе достойно за труды!
Вотъ вѣка цѣлаго прилежности плоды!



Сумароковъ не сразу началъ съ драматургіи, вначалѣ «Эрата воспламенила его кровь», къ нему «бѣжали стихи» о «нѣжной любви»,—

Ко Мельпоменѣ я въ послѣдокъ обратился,
И, взявъ у ней кинжалъ, къ театру я пустился...

Первой его трагедіей былъ «Хоревъ», напечатанный въ 1747 году, послѣднимъ произведеніемъ трагедія «Мстиславъ», вышедшая въ свѣтъ за три года до смерти автора. Вѣрный рыцарь Мельпомены, онъ ставилъ себѣ въ заслугу, что «явилъ россамъ театръ», признавалъ главнымъ дѣломъ своей жизни драматическую дѣятельность. Не имѣя передъ собой драматическихъ опытовъ русскихъ авторовъ—двѣнадцатилѣтнимъ мальчикомъ онъ «бывалъ на комедіяхъ» посадской молодежи, «смотрѣлъ Александра и Людвика, Парижъ и Вѣну и др. комедіи», но это были наивныя пьесы, слабыя въ техническомъ смыслѣ—и, видя репертуаръ иностранныхъ труппъ, игравшихъ въ Петербургѣ, Сумароковъ невольно подчинился вліянію иностранной драматургіи. А такъ какъ законодательницей литературныхъ вкусовъ (не только модъ) для всей Европы была тогда Франція, то онъ и сталъ ученикомъ Расина, Корнеля, Вольтера, усвоилъ принципы ложно-классицизма, перенесъ на русскую почву теоретическія и формальныя основы псевдоклассической трагедіи и комедіи. Заимствуя у своихъ учителей, онъ не только сгибался рабски передъ ними, а видѣлъ въ этомъ нужное дѣло для родной литературы, своего общества:

Языки чужды намъ потребны для тово,
Чтобъ мы читали въ нихъ, на русскомъ нѣтъ чево,
Извѣстно, что еще книгъ русскихъ очень мало...

Надо сознаться, что «читалъ» онъ внимательно. Не только отдѣльные стихи бралъ онъ у Расина («Contre vous, contre moi, voinement je m'éprouve. Présent je vous fuis, absent je vous trouve».—«Противъ тебя, себя я тщетно вoружался! Не зря тебя искалъ, а видя удалялся»), но и въ отношеніи характеровъ, въ ситуаціяхъ героевъ слѣдовалъ Вольтеру, Мольеру. Иногда копированіе принимало даже своеобразный характеръ: Сумароковъ комбинировалъ свои образцы, мозаически лѣпя стихъ за стихомъ изъ нѣсколькихъ произведеній. Монологъ его Гамлета, напр., сотканъ по вольтеровскому переводу Шекспира [1]) и по переводу Шекспировской пьесы Лапласа [2]). Для характеристики манеры творчества «Сѣвернаго Расина», а кстати и стиля его трагедій стоитъ остановиться на этой сводной редакціи двухъ французскихъ переводчиковъ въ устахъ Сумароковскаго героя:

Отверсть ли гроба дверь, и бѣдствы окончати?
Или во свѣтѣ семъ еще претерпѣвати?
Когда умру; засну... засну и буду спать?
Но что за сны сія ночь будетъ представлять!
Умреть... и внити въ гробъ... спокойствіе прелестно;
Но что послѣдуетъ сну сладку?.. неизвѣстно.

---

[1]) Voltaire. Lettres sur les Anglais. Londres. 1735, стр. 125.
[2]) Le théâtre anglais, т. II, à Londres. 1746.

Эриксенъ. Императрица Елизавета Петровна. Большой Петергофскій дворецъ




И. И. Мелиссино.

Мы знаемъ, что сулитъ намъ щедро Божество:
Надежда есть, духъ бодръ; но слабо естество.
О смерть! противный часъ! минута вселютѣйша!
Послѣдняя напасть, но всѣхъ напастей злѣйша!
Воображеніе мучительное намъ!
Неизреченный страхъ отважнѣйшимъ сердцамъ!
Единымъ именемъ твоимъ вся плоть трепещетъ,
И отъ пристанища опять въ валы отмещетъ.
Но есть ли бы въ бѣдахъ здѣсь жизнь была вѣчна:
Кто бъ не хотѣлъ имѣть сего покойна сна?
И кто бы могъ снести злащастія гоненье,
Болѣзни, нищету и сильныхъ нападеніе,
Неправосудіе безсовѣстныхъ судей,
Грабежъ, обиды, гнѣвъ, невѣрности друзей,
Вліянный ядъ въ сердца великихъ льсти устами?
Когда бъ мы жили въ вѣкъ, и скорбь жила бъ въ вѣкъ съ нами,
Во обстоятельствахъ такихъ намъ смерть нужна;
Но ахъ! во всѣхъ бѣдахъ еще страшна она.
Какимъ ты естество суровствамъ подчиненно!
Страшна... но весь сей страхъ пройдетъ... пройдетъ мгновенно и т. д. [1]).

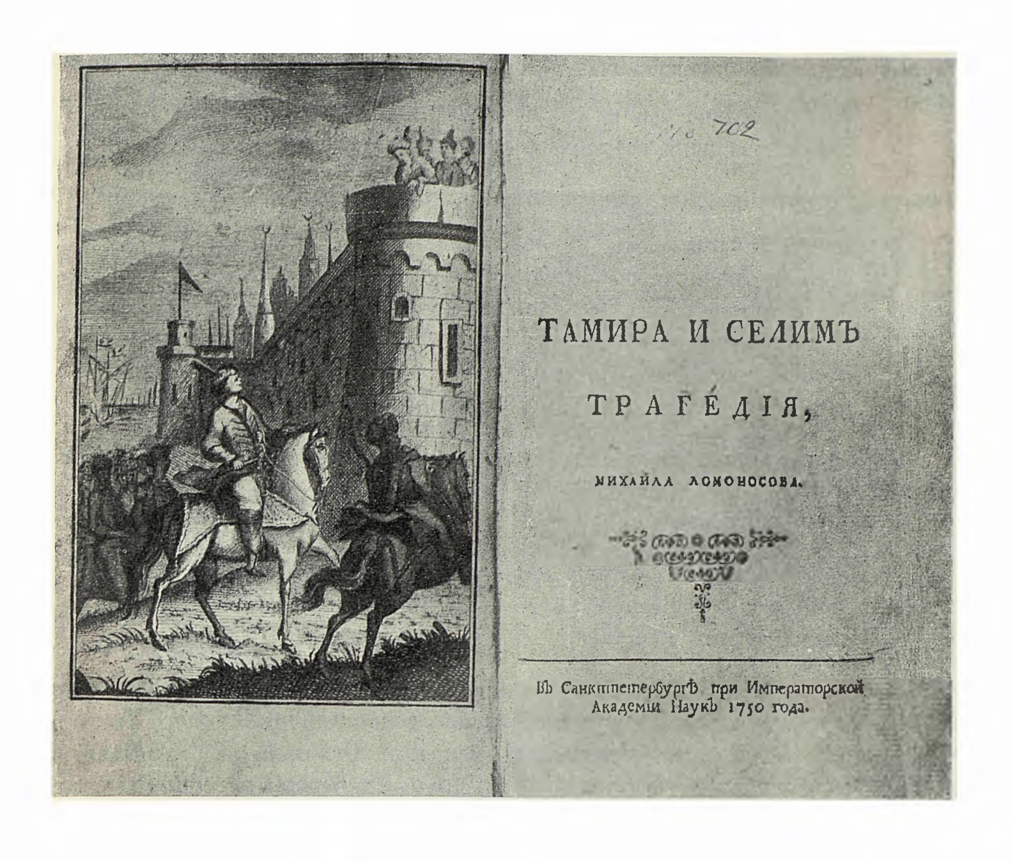
Сличая этотъ монологъ съ французскими текстами, нетрудно замѣтить, что стихи 1—2 соотвѣтствуютъ Вольтеровскому: «Supporter, ou finir mon malheur et mon sort?»; стихъ 3 равенъ Лапласовскому: «mourir... dormir... Voilà tout»; стихи 4, 6 представляютъ варіацію Вольтеровскаго: «mais un affreux reveil doit succeder peut-être aux douceurs du sommeil!», а 7—8: «on dit que cette courte vie de tourments éternels est aussitôt suivie mort..», стихи 9—14 совпадаютъ съ Вольтеровскими: «O mort! moment fatal! affreuse eternité! tout coeur à ton seul nom se glace épouvanté»; стихи 17—20 напоминаютъ лапласовское: «qui pourrait souffrir la perversité du siècle, l'injustice des hommes, l'arrogance des ambitieux, les lenteurs de la Justice, l'insolence des grands et les indignes préférences que la faveur obtient sur le mérite»?, при чемъ выраженіе «невѣрности друзей» могло быть навѣяно Вольтеровскимъ: «les amis ingrats qui detournent la vue»...

Копируя французскія пьесы, Сумароковъ усвоилъ не только форму французской драмы: онъ подвелъ и теоретическій фундаментъ своимъ опытамъ, былъ первымъ провозвѣстникомъ въ Россіи теоріи ложно-классической драмы.

Связанный съ дворомъ, дворянскими кругами, онъ легко могъ овладѣть

[1]) Полное собраніе сочиненій. 1787, ч. III, стр. 95—96.

теоріей Буало, выросшей въ условіяхъ салоновъ и придворной обстановки французскихъ королей, и перенести на русскую сцену, обслуживавшую литературные интересы прежде всего высшихъ слоевъ общества, персонажи придворной французской драмы. Вслѣдъ за Буало онъ опредѣляетъ цѣль трагедіи, какъ «представленіе плача и горести», ея назначеніе—«принудить чувствовать чужія намъ напасти и къ добродѣтели направить наши страсти», цѣль комедіи—«издѣвкой править нравъ, смѣшить и пользовать»; «на театръ восходятъ—посацкой, дворянинъ, маркизъ, графъ, князь, владѣтель»—этимъ кругомъ лицъ ограничивается міръ людей, достойныхъ драматическаго воплощенія; суду комедіи подлежатъ «бездушный подьячій въ приказѣ, судья, не понимающій, что въ указѣ; щеголь, кто тѣмъ вздымаетъ носъ, что цѣлый мыслитъ вѣкъ о красотѣ волосъ; который родился, какъ мнитъ онъ, для амуру, чтобъ гдѣ-нибудь къ себѣ склонить такую-жъ дуру; латынщикъ на диспутѣ его, который не совретъ безъ ergo ничего; скупой, что готовъ въ удавку за полушку, гордый, раздутый, какъ лягушка; картежникъ». Форма трагедіи и комедіи опредѣляется правилами и законами, типичными для ложно-классицизма: соблюденіе трехъ единствъ, преобладаніе въ героѣ одной страсти, несліянность элементовъ трагическаго и комическаго, присутствіе наперсниковъ и наперсницъ, значительность монолога и т. д. Но что во французской драмѣ вытекало изъ естественнаго хода развитія литературы и жизни, то въ пьесахъ «русскаго Расина», сшитыхъ по чужому образцу, внѣ прямой зависимости и связи съ бытовой дѣйствительностью, сказывалось безжизненностью, ходульностью, неестественностью. Герои Сумарокова — скорѣе маріонетки, говорящія куклы, чѣмъ живыя лица; они выходятъ на сцену, какъ ярлыки опредѣленныхъ страстей, какъ схемы, формулы; несмотря на то, что авторъ ведетъ дѣйствіе то въ Новгородѣ, въ Кіевѣ, то въ Тмутаракани, то во времена Кира, то въ годы Смуты, указывая тѣмъ самымъ какъ бы на опредѣленный историческій колоритъ, въ его трагедіяхъ нѣтъ ничего историческаго, каждая изъ нихъ свободно можетъ перемѣшать героевъ (въ смыслѣ мѣстности и времени),—большого измѣненія не произойдетъ. Тѣни реальныхъ лицъ, герои Сумарокова говорятъ длинными монологами, уходятъ со сцены безъ достаточной необходимости, предоставляя наперсникамъ разсказывать о томъ, какъ они дѣйствуютъ за сценой. Главнымъ стержнемъ, на которомъ вращаются ихъ рѣчи и поступки, является любовь; борьба любви и долга («должности») наполняетъ преимущественно ихъ душевный міръ: сердце Оснельды разрывается между любовью къ Хореву, брату врага ея рода, и чувствомъ «чести, долга»; Хоревъ, любя Оснельду, долженъ идти на сраженіе противъ отца ея; всѣ страданія его Гамлета объясняются конфликтомъ жажды мести и любви къ дочери отцеубійцы — онъ не находитъ выхода, мечется, какъ въ заколдованномъ кругу, и быстро успокаивается, откинувъ одну изъ намѣченныхъ задачъ:



ТАМИРА И СЕЛИМЪ

ТРАГЕ́ДІЯ,

МИХАЙЛА ЛОМОНОСОВА.

Въ Санктпетербургѣ при Императорской Академіи Наукъ 1750 года.

О Гамлетъ! совершай, что долгъ тебѣ велитъ,
Верни покой, потерянный во гробѣ —

восклицаетъ онъ, намѣреваясь убить Полонія, но когда Офелія, истощивъ всѣ мольбы о прощеніи отца, рѣшается на послѣднее средство смягчить разгнѣваннаго Гамлета:

Отмщай! но прежде ты любовь мою забудь,
И проколи сперва Офеліину грудь!

Гамлетъ побѣжденъ:

Владычествуй, любовь, когда твоя днесь сила,
И разсужденіе, и духъ мой покорила!
Возстань, Офелія! ты власть свою нашла:
Отри свои глаза! напасть твоя прошла.

Офелія «возставъ» произноситъ:

Преобращайся, плачъ, ты въ радости и смѣхи!
Мой князь меня вознесъ на самый верхъ утѣхи...

Узнавъ о смерти Полонія, «вонзившаго въ себя ножъ», она восклицаетъ:

Я все исполнила, что дщери надлежало:
Ты само небо днесь Полонья покарало!
Ты, Боже мой! ему былъ долго терпѣливъ!
Я чту судьбы твои! твой гнѣвъ есть справедливъ!
Ступай, мой князь, во храмъ, яви себя въ народѣ,
А я пойду отдать послѣдній долгъ природѣ!

Синава раздираетъ мысль, что онъ любитъ Ильмену, избравшую его брата Трувора:

Ильмена!.. Труворъ!.. ахъ!.. въ которую страну
Я съ большей жалостью нещасливый взгляну!
Мой братъ! любезный братъ! я другъ тебѣ не ложно:
Ильмена! мнѣ тебя покинуть невозможно!..

И такъ въ кругу этихъ страстей вращаются всѣ герои Сумарокова; чаще всего судьба ведетъ ихъ къ крушенію надеждъ и мечтаній: Ильмена, Труворъ закалываются, Хоревъ тоже, умираютъ Оснельда, Оскольдъ и т. д. Надѣляя героевъ какой-нибудь господствующей страстью, владѣющей ими безраздѣльно, Сумароковъ не знаетъ границъ въ очерненіи «злодѣевъ»: его Дмитрій Самозванецъ все время пребываетъ «въ ярости лютѣйшей», онъ мечтаетъ кровавыми мечтами:

Въ крови измѣнничей, въ крови рабовъ виновныхъ,
Въ крови бы плавалъ я и свѣтскихъ, и духовныхъ:
Явилъ бы, каковы разгнѣванны цари,
И кровью бъ обагрилъ и тронъ, и алтари:
Наполнилъ бы я всю подсолнечную страхомъ:
Преобратилъ бы сей престольный градъ я прахомъ:
Зажегъ бы градъ я весь; и градъ бы воспылалъ,
И огнь во пламени до облакъ возсылалъ.

Не имѣя сихъ «къ отмщенью», этотъ сверхчеловѣческій извергъ восклицаетъ:

Ступай, душа, во адъ и буди вѣчно плѣнна!

и, ударивъ въ грудь кинжаломъ, умираетъ со словами:

Ахъ, еслибы со мной погибла вся вселенна!


ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ
МИНЕРВА,
ОБЩЕНАРОДНОЕ ЗРѢЛИЩЕ,
ПРЕДСТАВЛЕННОЕ
большимъ
МАСКАРАДОМЪ
ВЪ МОСКВѢ 1763. ГОДА, ГЕНВАРЯ ДНЯ.

Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ.

Въ трагедіяхъ Сумарокова нечего искать глубокаго анализа душевныхъ переживаній тѣхъ или иныхъ лицъ, сложности интриги, правдоподобія и психологической мотивировки самыхъ настроеній; герои не сверкаютъ искрами подлинной жизни, служатъ лишь слабымъ отблескомъ общихъ, схематическихъ страстей. И если они оживали на сценѣ, то благодаря лишь одушевленной игрѣ актера, талантъ артиста могъ вдохнуть дыханіе жизни въ эти блѣдныя тѣни, наполнить страстью ихъ слова, своимъ переживаніемъ заставить вѣ-

рить въ возможную правду ихъ существованія. Ложно-классики-драматурги придавали огромное значеніе актеру, его индивидуальности, и несомнѣнно, пьесы Вольтера, Расина становились дѣйственными благодаря такимъ артистамъ, какъ Дюкло, Клеронъ, Лекувреръ. Сумароковъ вызывалъ восхищеніе современниковъ не только потому, что онъ первый удовлетворилъ ихъ страсть къ зрѣлищамъ понятнымъ русскимъ стихомъ: игра Волкова, Троепольской, Дмитревскаго спасала психологическія несуразности его трагедій, одухотворяла ихъ... Но что дѣлаетъ цѣнными его пьесы въ глазахъ историка, это возвышенный, благородный тонъ ихъ: авторъ, одушевленный гуманными идеями французскихъ писателей, сознательно смотря на себя, какъ на проводника въ общественное сознаніе лучшихъ идеаловъ Западной Европы, насыщалъ рѣчи своихъ героевъ (часто даже некстати) гимнами добродѣтели, проповѣдью опредѣленныхъ принциповъ личнаго и гражданскаго поведенія. Онъ говорилъ, что человѣкъ не долженъ смотрѣть на жизнь, какъ на «забаву, счастье»—все это «преходитъ такъ, какъ тѣнь», онъ долженъ проявить себя въ чемъ-либо важномъ; честный человѣкъ не можетъ молчать, видя неправду, поступки, противорѣчащіе идеалу гражданина:

Кто слышачи молчитъ о мерзостныхъ дѣлахъ,
Не добродѣтеленъ, но лютъ въ моихъ глазахъ (восклицаетъ Гамлетъ).

Выше всего на свѣтѣ должно уважать человѣческую личность, ея достоинство: «тебѣ, о честь, я жизнь до смерти посвятила (говоритъ Офелія), хотя бы за нее мнѣ жизнь случилось погубить, ничто не можетъ въ вѣкъ истребить во мнѣ ее... Съ тобою буду, честь, жить въ бѣдности довольнѣй, чѣмъ, тебя лишившись, въ великолѣпіи, въ порфирѣ и въ вѣнцѣ». «Враговъ своихъ прощать есть должность нашей вѣры»—говоритъ Гертруда. Для достиженія цѣлей надо употреблять чистыя, не порочащія человѣка средства:

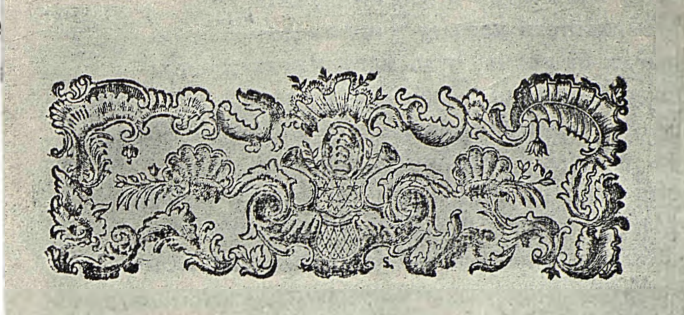
Я чести не хочу безчестіемъ искать:
Симъ образомъ никакъ насъ честь не возвышаетъ,
Но добродѣтели въ сердцахъ искореняетъ (говоритъ Офелія).

Общественное благо всегда долженъ имѣть въ виду монархъ—излюбленная тема Сумарокова, встрѣчающаяся почти во всѣхъ его трагедіяхъ:

Гдѣ къ обществу любовь съ вѣнцемъ сопряжена,
О коль тогда, о коль блаженна та страна!
Такой царь образъ есть безсмертныхъ на земли [1]).—
Царь правду паче всѣхъ подвластныхъ наблюдаетъ,
И всѣ свои на ней уставы созидаетъ,

---

[1]) «Артистона».



СТИХИ

Къ большому Маскараду

Свѣтило истинны и честь кому любезна,
Для тѣхъ сердецъ хула порокамъ преполезна.
Ничто не судитъ такъ всеобщія дѣла,
Какъ смѣхъ дурнымъ страстямъ, а честности хвала.
Хоть добродѣтелей порядка то не тронетъ,
Что подлая душа въ своихъ порокахъ тонетъ;
Но чтобъ неголное отъ пользы отличать,
Такъ должно дѣйствіе обѣихъ примѣчать.
Пороки общей вредъ въ народѣ проливаютъ,
Подъ нѣжной маскою прегнусный видъ скрываютъ;
И души слабыя на прелести маня,
Вредняе для людей и язвы и огня.
Лишь кто почувствуетъ ко слабостямъ припадки,
Теряетъ честности тотъ силы и остатки.
И такъ, чтобъ въ сѣть свою порокъ не заманилъ,
И слабыя сердца въ послѣдокъ не плѣнилъ:
Полезно представлять въ умѣ своемъ стократно,
Коль гнусно въ слабости пускаться и развратно.
Превужно зеркало такое для сердецъ;
И здѣсь ругаются страстьми на сей конецъ,

А 2 Чтобъ

То помня завсегда, что онъ въ величествѣ такой же человѣкъ [1]).—
Не для ради себя имѣетъ царскій санъ;
Для пользы общей онъ тебѣ богами данъ [2]).—
Цари вѣнчаются для общаго блага мира,
Чтобъ быть прибѣжищемъ вдовы, убога, сира,

---

[1]) «Гамлетъ».
[2]) «Ярополкъ и Димиза».

Пороки гнати вонъ и зло искоренять,
За добродѣтели награду учинять [1].—
Взошедъ на тронъ, будь мать народа своего,
Ищи утѣхъ среди величества и славы...
Отъ скверныхъ льстивыхъ устъ ты уши отвращай
И въ утѣсненіи невинныхъ защищай.
Храни незлобіе, людей чти въ чести твердыхъ,
Отъ трона удаляй людей немилосердыхъ.
Превозноси людей, ко правдѣ прилѣпленныхъ,
Разумныхъ и честныхъ, искусствомъ укрѣпленныхъ,
Покровомъ будь сиротъ, прибѣжищемъ вдовицы [2]...

—вотъ о чемъ неустанно говорилъ Сумароковъ во всѣхъ своихъ трагедіяхъ,—и если эти мысли кажутся теперь общими мѣстами, то въ его время онѣ безспорно имѣли интересъ новизны, свѣжести, возбуждали въ наиболѣе чуткихъ людяхъ порывы къ лучшему. Слѣдуетъ подчеркнуть, что эти разсужденія не были чѣмъ то случайнымъ у Сумарокова: въ нихъ онъ выражалъ свои задушевныя мысли и строго обдуманно поступалъ, насыщая ими свои драмы—не даромъ, указывая императрицѣ на положительныя заслуги своей литературной дѣятельности, онъ выдвигалъ то, что его трагедіи «наполнены моралью и проповѣданіемъ добродѣтели»...

Если въ трагедіяхъ сквозь заимствованныя условности просвѣчиваетъ благородная душа «пѣвца нѣжныя Семиры», то въ комедіяхъ то и дѣло вырывается запальчивый тонъ Сумарокова, слышатся личные выпады то противъ его недруговъ писателей (Тредьяковскаго въ «Тресотиніусѣ», Баркова, Эмина въ «Ядовитомъ»), то противъ зятя (Кащей въ «Лихоимцѣ»), то противъ ненавистнаго «крапивнаго сѣмени». Этотъ тонъ пристрастія нѣсколько оживляетъ персонажи Сумароковскихъ комедій, но слабость дѣйствія присуща и имъ, герои мало индивидуальны, чаще всего служатъ вывѣсками тѣхъ или иныхъ общихъ пороковъ. Но, несмотря на то, что его комедія «Приданое обманомъ» заимствована изъ «Мнимаго больного» Мольера, «Рогоносецъ по воображенію» изъ «Le cocu imaginaire», Кащей въ «Лихоимцѣ» близокъ къ скупому Мольера и т. д., черты нравовъ современнаго русскаго общества въ нихъ не трудно уловить, иногда схваченныя мѣтко и ярко, живымъ, остроумнымъ языкомъ. Вотъ барыня, «молитвенница и постница», готовая измѣнить мужу «инкогнито», о которой слуга говоритъ: «людей рѣжетъ, а молока по середамъ не хлебаетъ» [3]; вотъ характерная для XVIII вѣка фигура щеголя-петиметра, «оказывающаго тѣмъ отечеству своему услуги», что онъ

---

[1] Тамъ же.

[2] «Синавъ и Труворъ».

[3] «Мать, совмѣстница дочери».

* * *   * * *   * * *

Сего мѣсяца 30. и Февраля 1. и 2. тоесть, въ четвертокъ, суботу и воскресеніе по улицамъ большей Нѣмецкой, по обоимъ Басманнымъ, по Мясницкой и Покровкѣ отъ 10. часовъ утра за полдни, будетъ ѣздить большей маскарадъ, названной *Торжествующая Минерва*, въ которомъ изъявится *гнусность пороковъ и слава добродѣтели*. По возвращеніи онаго къ горамъ, начнутъ кататься и на здѣланномъ на то театрѣ, представятъ народу разныя игралища, пляски, комедіи кукольныя, гокусъ покусъ и разныя тѣлодвиженія, станутъ доставать деньги своимъ проворствомъ; охотники бѣгаться на лошадяхъ, и прочее; кто оное видѣть желаетъ, могутъ туда собираться и кататься съ горъ во всю недѣлю масляницы, съ утра и до ночи въ маскѣ или безъ маски, кто какъ похочетъ всякаго званія люди.

«Торжествующая Минерва».

)o(

умѣетъ «надѣть шляпу, табакерку открыть», заявляющаго, что онъ «знать не хочетъ русскаго языка», и восклицающаго: «для чего я родился русскимъ! о натура! не стыдно ль тебѣ, что ты, произведя меня прямымъ человѣкомъ, произвела меня отъ русскаго отца? Сносно ль мнѣ это, что этакій человѣкъ одной со мной націи?» [1]). Вотъ іезуитъ-плутъ, оправдывающій кражи («мошна дѣло первое на свѣтѣ, пуста мошна, пусто и брюхо») и свои плутни тѣмъ, что «безъ воли Божіей ничего не дѣлается», и обѣщающій «сжечь три пуда воска въ Кіевѣ», а такъ какъ «покаяніе всѣ грѣхи очищаетъ», «покаяться часа за два до смерти» [2]); вотъ скупой, заявляющій, что у слугъ его не такія души, какъ у господъ, онъ ругаетъ ихъ всегда: хамово колѣно, злодѣи,

---

1) «Чудовищи».
2) «Опекунъ».

враги мои, заключаетъ лѣтъ на пять въ кандалы, пытаетъ ихъ [1]). Недуренъ образъ трусливаго хвастуна офицера: онъ разсказываетъ о своихъ геройскихъ подвигахъ—

... Нѣкогда пришло мнѣ въ лобъ пушечное ядро, хотя и на излетѣ, которое меня съ мѣста не сдвинуло, а я ево, ухвативъ, бросилъ назадъ, и имъ человѣкъ съ десять побилъ; въ другоредь остановилъ я единъ цѣлой полкъ. Третье мое дѣло, однимъ взмахомъ ссѣкъ я дватцать головъ. Четвертое мое дѣло, кулакомъ проломилъ я городскую стѣну. Пятое мое дѣло... Сержантъ, что бишь пятое-то дѣло?

Сержантъ.

А пятое ваше дѣло, помнится мнѣ, то, что мы, бѣжавъ отъ пьянова солдата, въ безпамятствѣ бросились въ рѣку и чуть было не утонули [2]).

Вполнѣ возможенъ въ тогдашней жизни образъ крѣпостной дѣвушки, выросшей въ Москвѣ и недовольной тѣмъ, что пришлось ей жить въ деревнѣ, «слышати (въ мелкопомѣстной дворянской семьѣ) только о сѣвѣ, о жнитьвѣ, о умолотѣ, о курахъ, о уткахъ, о гусяхъ, о баранахъ и, заѣдая свой вѣкъ, ожидати такого жениха, который будетъ говорить: чаво тебѣ сердецуско надоть? бойста со мной»; эта же крестьянская дѣвушка говоритъ о нѣкоторыхъ мелкихъ дворянахъ, что они «дуются, какъ лягушки, и думаютъ только о своемъ благородствѣ, которое имъ по одному имени извѣстно, и чаютъ о своихъ крестьянахъ то, что они отъ Бога господамъ на поруганіе себѣ созданы. «Нѣтъ несноснѣе той твари (восклицаетъ она), которая одною тѣнью благороднова имени величается и которая, сидя возлѣ квашни, окружена служителями въ лаптяхъ и кушакахъ и служительницами босыми и въ сарафанахъ, боярскимъ возносится титломъ» [3]). Вообще, въ комедіяхъ Сумарокова часто слышатся насмѣшки и негодованіе автора по поводу дворянской спеси, тщеславія и несправедливаго отношенія къ крестьянамъ («Вздорщица»). Злые выпады также раздаются по адресу приказныхъ, подьячихъ: «въ приказы кто съ пустыми ходитъ руками?»—спрашиваетъ Арликинъ («Чудовищи»); подьячихи «всѣхъ обираютъ кругомъ», «за протоколистомъ-то иногда и полковники безъ шапокъ ходятъ» (тамъ же) [4])—такъ характеризуетъ авторъ судейскую среду своего времени. Мѣтко пародируетъ онъ и современную рѣчь русскаго дворянства, пересыпанную иностранными словами: «инфламація», «папабиль», «емабиль», «empertinenція», «кумплеменція», «сантирую къ тебѣ», «бискурованье», «мепризирую», «адорирую»,

---

[1]) «Лихоимецъ».
[2]) «Тресотиніусъ».
[3]) «Рогоносецъ по воображенію».
[4]) «См. еще «Тресотиніусъ», «Рогоносецъ».



Иконостасъ работы О. Волкова (въ Ярославлѣ).

«я васъ естимую» и т. д.,—такъ и пеструтъ подобными словечками разговоръ европеизированныхъ дворянъ обоего пола... Нерѣдко Сумароковъ, какъ бы въ отпоръ петиметрамъ, портившимъ родную рѣчь, разбрасываетъ въ комедіяхъ народныя пословицы—«смиренье молодцу ожерелье», «не красна изба углами, красна пирогами» и др. Хотѣлось бы отмѣтить, какъ иногда сквозь условности псевдо-классицизма, заковавшаго нашего драматурга въ требованіе чаще описывать разныхъ Флоризъ, Нисъ, Асировъ, Ерастовъ, чѣмъ Викулу, Хавронью, удачно онъ пытался зарисовать индивидуальную психологію—егерь,

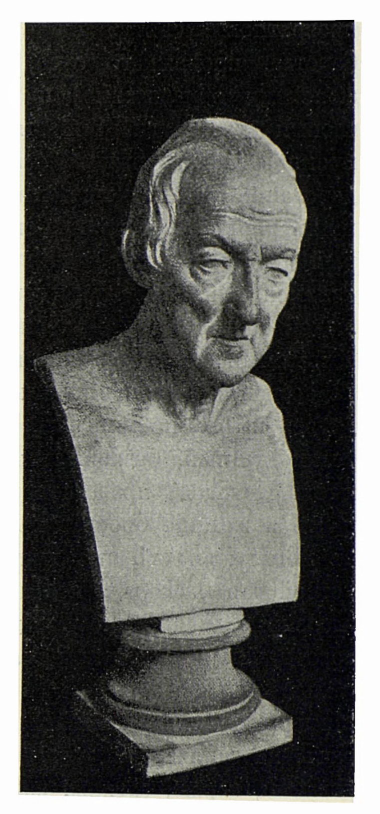
влюбившись въ служанку, говоритъ (одинъ): «О незапная рана! о Купидонъ! цѣльно ты трафишь: ты меня искуснѣе и проворнѣе во стрѣльбѣ! а ежели бы всѣ егери во стрѣляніи тебѣ подобны были, такъ бы въ одинъ годъ не осталося ни одного кулика и ни одного дрозда на свѣтѣ» [1]). Пьесы Сумарокова были оцѣнены современниками: трагедіи его—первые опыты русской драматургіи—вызывали восторгъ зрителей: «Семира» (1751), напр,, по словамъ «Драматическаго словаря» (1787), «всегдашнюю похвалу и вниманіе имѣла отъ публики. Въ ней красоты стиховъ и геройскіе характеры достойны уваженія и безсмертія автора; печатана многократно». Неизвѣстный почитатель таланта Сумарокова писалъ ему, что онъ «показалъ въ драматическихъ сочиненіяхъ чистоту, великолѣпіе и нѣжность нашего языка», другой современникъ (Болотовъ) признавался, что онъ заучивалъ наизусть цѣлыя страницы «Хорева». Новиковъ утверждалъ, что благородныя рѣчи «героевъ» Сумарокова воспитывающе вліяли на читателей и зрителей: «воспитаніе много обязано покойному Сумарокову—(говоритъ онъ): онъ много успѣлъ въ разныхъ своихъ сочиненіяхъ въ разсужденіи умягченія нравовъ, и вкусъ къ театру, конечно, отъ его пера исправленъ». При жизни Сумарокову пришлось увидѣть новыя теченія въ русскомъ театрѣ, недоброжелательное отношеніе къ своему репертуару части публики, но измѣненіе вкусовъ и взгляда на задачи театра, рѣзко обозначившееся въ 70-хъ годахъ, не мѣшало считать Сумарокова «отцомъ русскаго театра»; «парящимъ, пламеннымъ и нѣжнымъ», «Сѣвернымъ Расиномъ». Пьесы Сумарокова ставились въ провинціальныхъ крѣпостныхъ театрахъ: въ Богородицкѣ, Тульской губерніи, у Болотова, въ харьковскомъ театрѣ Каменскаго. Щепкинъ мальчикомъ игралъ въ комедіи «Вздорщица»: власти г. Суджи, увидавъ комедію въ исполненіи школьниковъ, хлопали безпрестанно—«отъ начала до конца пьесы хохотъ не прерывался» [2]). И въ XIX вѣкѣ Сумароковъ продолжалъ еще волновать сердца: князь Вяземскій вспоминаетъ А. Я. Булгакова, «пламеннаго почитателя Сумарокова, знавшаго наизусть многія мѣста изъ его трагедій», Бѣлинскій въ двадцатыхъ годахъ, повидимому, заразился восторженнымъ настроеніемъ пензенскихъ театраловъ и выучилъ наизусть монологи Дмитрія Самозванца... Но это были послѣдніе всплески: уже въ XVIII вѣкѣ драмы Сумарокова многихъ не удовлетворяли, ходульность и напыщенность драмъ первыхъ десятилѣтій XIX в. прямо назывались сумароковщиной... Гиперболически звучитъ признаніе Карамзина: «уже ѳиміамъ не дымится передъ кумиромъ, но не тронемъ мраморнаго его подножія, оставимъ въ цѣлости и надпись: Великій Сумароковъ! Соорудимъ новые памятники, если надобно, но не будемъ разрушать тѣхъ, которые воздвигнуты благородною ревностію отцовъ нашихъ»,

---

[1]) «Рогоносецъ».

[2]) М. С. Щепкинъ. 1914, стр. 53.

но значительная доля истины есть въ этихъ строкахъ: какіе бы пути ни пролагались послѣдующими драматургами, первый, кто сталъ прорубать для нихъ тропу — былъ творецъ «Хорева»; какъ бы ни сіяло и ни красовалось зданіе русскаго театра, первый, кто началъ строить для него лѣса,—былъ Сумароковъ. Въ этомъ огромная историческая заслуга его, это даетъ право вписать его имя въ исторію русскаго театра, какъ творца русской сцены, перваго директора публичнаго театра, установившаго опредѣленныя традиціи игры, воспитавшаго школу актеровъ, утвердившаго въ общественномъ сознаніи великое культурное значеніе театра.



Бюстъ И. А. Дмитревскаго.

III.

Мы уже сказали, что Сумароковъ раздѣлялъ свою славу съ артистами, что Волковъ, Дмитревскій, Шумскій, Троепольская помогли ему утвердить свое значеніе. Піонеры нашей сцены, они были на рѣдкость талантливы, горѣли любовью къ театру, отдавали всѣ свои силы сценѣ,—немудрено, что многія пьесы неоднократно были представляемы, «всегдашнее вниманіе и похвалу имѣли отъ публики». Широкое образованіе и строгій взглядъ на жизнь, пониманіе значенія театра, всегда серьезное отношеніе къ дѣлу выдѣляли этихъ первыхъ актеровъ, вызывая невольное восхищеніе современниковъ и потомства, видѣвшаго въ нихъ примѣры достойнаго служенія Мельпоменѣ.

Волковъ, повидимому, былъ особенно даровитъ: «страстно преданный искусствамъ», авторъ пѣсенъ «Ты проходишь, дорогая, мимо кельи», «Станемъ, братцы, пѣть старую пѣсню» съ опредѣленнымъ идеалистическимъ настроеніемъ, полнымъ вѣры въ «золотой вѣкъ», когда люди «не знали войны», «были равны всѣ, свободны, богаты», «въ устахъ ихъ правда обитала, страхъ, почтенье неизвѣстны были», авторъ эпиграммы [1]) и остроумнаго «Хора къ

[1])

Всадника хвалятъ: хорошъ молодецъ!
Хвалятъ другіе: хорошъ жеребецъ!
Полно, не спорьте: и конь и дѣтина,
Оба красивы; да оба—скотина.

превратному свѣту» съ рѣзкими выпадами по адресу крѣпостническаго барства, продажнаго суда, съ живымъ сочувствіемъ просвѣщенію (также женскому образованію) и національной самобытности, Волковъ поражалъ своими духовными цѣнностями. «Сей мужъ былъ великаго обымчиваго и проницательнаго разума, основательнаго и здраваго разсужденія, и рѣдкихъ дарованій, украшенныхъ многимъ ученіемъ и прилежнымъ чтеніемъ наилучшихъ книгъ»; «мужъ глубокаго разума, наполненнаго достоинствами, который имѣлъ большія знанія и могъ бы быть человѣкомъ государственнымъ» [1]); «знаменитый по уму своему»,—вотъ отзывы о Волковѣ замѣчательныхъ людей того времени—Новикова, Фонвизина, Державина, живо рисующіе то возвышенное представленіе, какое оставилъ послѣ себя «Ярославскій комедіантъ» въ сознаніи современниковъ. «Житія былъ трезваго и строгой добродѣтели, друзей имѣлъ не многихъ, но наилучшихъ и самъ былъ другъ совершенный, великодушный, безкорыстный и любящій вспомоществовать» — такъ изображаетъ Новиковъ нравственной обликъ Волкова. Горячая любовь къ зрѣлищамъ и желаніе бросить въ массы сѣмена свѣтлыхъ идей рано свели его въ могилу; вмѣстѣ съ Сумароковымъ, Херасковымъ онъ принялъ участіе въ устройствѣ маскарада по случаю коронаціи Екатерины II. Въ теченіе нѣсколькихъ дней Волковъ разъѣзжалъ, верхомъ, по московскимъ улицамъ, руководя четырехтысячной толпой участниковъ градіозной процессіи, имѣвшей цѣлью «изъявить гнусность пороковъ и славу добродѣтели». «Торжествующая Минерва»—такъ назывался этотъ маскарадъ. Множество повозокъ, на колесахъ, на саняхъ, съ разно одѣтыми людьми, хоры музыкантовъ, пѣвчихъ, гиганты, карлы, сатиры, различныя фигуры, символизировавшія откупщиковъ, ябедниковъ, обобранныхъ, спесивыхъ, картежниковъ, группы, изображавшія «превратный свѣтъ» и «золотой вѣкъ», торжество Минервы и добродѣтели,— все это двигалось по Москвѣ, подъ звуки музыки, хорового пѣнья, блестяще наряженное, вызывая гулъ радостныхъ ликованій москвичей, переполнявшихъ улицы, усыпавшихъ окна домовъ, даже кровли. «Все сіе — говоритъ восхищенный Болотовъ — распоряжено было такъ хорошо, украшено такъ великолѣпно и богато, всѣ пѣсни и стихотворенія пѣты были такими пріятными голосами, что не инако, какъ съ крайнимъ удовольствіемъ, на все то смотрѣть было можно». Но устройство этого маскарада Волкову стоило жизни: онъ простудился и 4 апрѣля 1763 года, на тридцать пятомъ году жизни, скончался. Раньше всѣхъ онъ выбылъ изъ состава труппы...

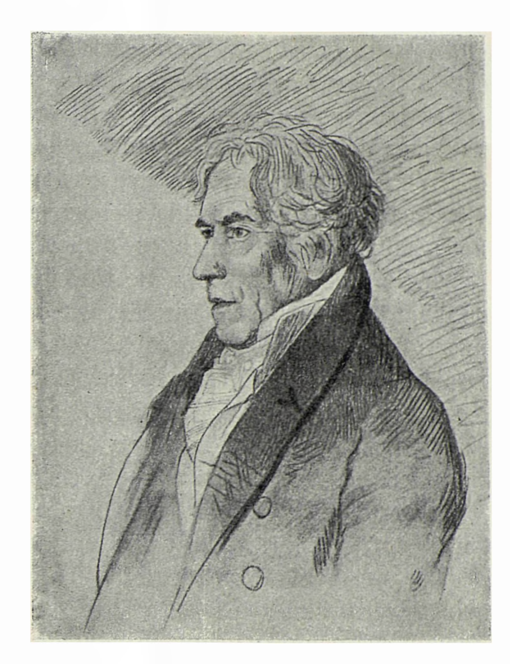
Надолго пережилъ своего друга начавшій артистическую карьеру въ томъ же ярославскомъ театрѣ Иванъ Аѳанасьевичъ Дмитревскій (1734—1821) [2]).

---

[1]) Вмѣстѣ съ братомъ Григоріемъ онъ оказалъ какія-то услуги Екатеринѣ II при вступленіи ея на престолъ и былъ возведенъ въ дворянское достоинство.

[2]) Какого происхожденія Дмитревскій, достовѣрно неизвѣстно; указываютъ, будто онъ изъ духовнаго рода.

Питомецъ Шляхетнаго корпуса, выдѣлявшійся успѣхами и тамъ, онъ неустанно работалъ надъ собой, надъ своимъ умственнымъ развитіемъ и впослѣдствіи прямо удивлялъ своими разнообразными знаніями: «не говоря о его глубокихъ свѣдѣніяхъ въ классическо-драматической литературѣ—говоритъ Жихаревъ—какъ зналъ онъ исторію, географію, статистику... А память, память! Онъ могъ разсказать біографіи всѣхъ замѣчательныхъ лицъ XVIII вѣка».



Иванъ Аѳанасьевичъ Дмитревскій.

Заграничныя поѣздки (1765 г., 1767 г.) дали ему случай познакомиться и близко сойтись съ знаменитыми актерами Лекеномъ, Гаррикомъ, артисткой Клеронъ; онъ многому научился у нихъ, примѣнялъ ихъ пріемы игры на русской сценѣ. Сдержанный, ровный въ обращеніи, себѣ на умѣ, Дмитревскій зналъ людей, житейскій опытъ подсказалъ ему манеру поведенія, искуснаго лавированія между откровенной прямотой и хитрымъ двуличіемъ: онъ умѣлъ ладить съ людьми, казался «старымъ куртизаномъ» двора Екатерины, умѣлъ стирать шероховатости, рѣзкости. Эта черта его личности сказалась, между прочимъ, въ случаѣ съ постановкой на сцену трагедіи Державина «Евпраксія». Какъ ни отбивался кн. Шаховской отъ пьесы, маститый поэтъ настаивалъ на своемъ желаніи, готовый принять на свой счетъ издержки на постановку трагедіи, и лишь Дмитревскій ловко отговорилъ Державина, убѣдивъ его поставить пьесу на домашнемъ театрѣ, а не на придворной публичной сценѣ подъ тѣмъ предлогомъ, что издержки будутъ однѣ и тѣ же, а декораціи и костюмы остались бы дома, къ тому же не стоитъ возиться и хлопотать обрѣзывать иль перемѣнять сцены у такого сокровища—для неблагодарныхъ[1]).

Начитанный, много видавшій на свѣтѣ, привлекательный въ обращеніи, Дмитревскій пользовался общимъ уваженіемъ, былъ принятъ въ лучшихъ домахъ. Сдѣлавшись послѣ смерти Ѳ. Волкова «первымъ россійскаго придворнаго театра актеромъ», онъ въ 1783 году 16 августа былъ назначенъ

[1]) Другіе факты см. въ «Семейной хроникѣ и воспоминаніяхъ» С. Т. Аксакова.

«въ надзиратели спектаклямъ къ Россійскому театру», въ 1784 г. «россійскихъ актеровъ инспекторомъ»; въ томъ же году 7 марта онъ назначается «обучать находящихся при театральной школѣ учениковъ и ученицъ декламаціи и дѣйствованію» [1]. Отвѣтственный постъ учителя могъ занять только Дмитревскій: онъ былъ въ первомъ ряду среди другихъ артистовъ, многообразныя знанія и огромный сценическій опытъ невольно его выдвигали; въ признаніи Сумарокова: «Если Дмитревскаго театръ когда лишится, такъ и все сіе зданіе развалится», звучалъ голосъ всѣхъ любителей русскаго театра, понимавшихъ значеніе Дмитревскаго, убѣжденныхъ, что только передача имъ своего опыта и техники создастъ прочныя традиціи русской сцены. Назначенный въ 1791 г. директоромъ театра кн. Н. Б. Юсуповъ поручилъ Дмитревскому, какъ «извѣстному знаніемъ и долговременной опытностью въ театральномъ дѣлѣ», быть главнымъ режиссеромъ, готовить новыхъ актеровъ, и приказалъ «актерамъ и воспитанникамъ относиться къ господину Дмитревскому во всѣхъ случаяхъ, кои для блага россійскихъ зрѣлищъ касаются», «вѣрить, ежели онъ станетъ именемъ моимъ объявлять, равномѣрно, ежели въ случаѣ нужды, потребуетъ онъ видѣть нѣкоторыя конторскія бумаги, книги или счеты, то оныя ему безъ препятствія показывать». Такими исключительными полномочіями былъ облеченъ Дмитревскій, неутомимо и горячо отдавшійся своей работѣ. Въ 1802 году, испрашивая 1200 р. жалованья въ годъ и бенефисъ каждогодно въ письмѣ на имя члена театральной дирекціи, А. А. Майкова, перечисляя свои заслуги передъ сценой, онъ указывалъ, что «три раза подкрѣплялъ упадающій россійскій театръ новыми людьми, которыхъ ни откуда не выписывалъ, но самъ здѣсь сыскалъ, научилъ и предъ публику съ успѣхомъ представилъ», что «не было, да и нѣтъ ни единаго актера или актрисы, которой бы не пользовался, болѣе или менѣе, моимъ ученіемъ и наставленіями, что ни появлялась, во время моего правленія, на театрѣ никакая пьеса, въ которой бы я совѣтомъ или поправкою не участвовалъ». И это не было словами: патріархъ русскихъ актеровъ, Дмитревскій, дѣйствительно, имѣлъ особый «даръ наставленіями своими усовершенствовать талантъ всякаго начинающаго артиста». Занимаясь въ 1780 г. съ воспитанниками Воспитательнаго дома въ труппѣ Книпера, онъ разучилъ съ ними 28 пьесъ, пріѣзжалъ на репетиціи по два раза въ день, хотя по договору долженъ былъ являться двѣнадцать разъ въ мѣсяцъ, не взирая на то, что Книперъ вмѣсто 1450 р. заплатилъ за два съ половиной года 340 р. «и то по малымъ суммамъ». Изъ этихъ учениковъ надо отмѣтить Крутицкаго, Рахманова, Гамбурова, Крутицкую, Милевскую, Христину Рахманову. Помогалъ совѣтами Дмитревскій и въ Обществѣ благо-

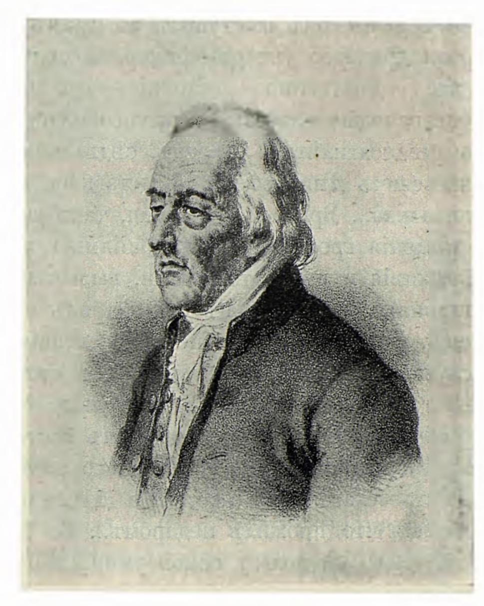
[1] Еще въ 1764 г. ему было повелѣно Императрицей обучить актрисъ Лукерью и Татьяну Кусковыхъ; ранѣе онѣ были золотошвейками.

Лосенко. О. Г. Волковъ.

Румянцовскій Музей.



родныхъ дѣвицъ при Новодѣвичьемъ Смольномъ монастырѣ (нынѣшній Смольный Институтъ), гдѣ ставились спектакли, нерѣдко въ Высочайшемъ присутствіи. Но особенно много энергіи отдалъ онъ Петербургскому театральному училищу: здѣсь, подъ его руководствомъ, воспитывались А. Д. Каратыгина, А. В. Каратыгинъ, Е. С. Семенова, И. И. Сосницкій; его же совѣтами, уроками пользовались такія силы, какъ Яковлевъ, Сандунова, Плавильщиковъ, Шушеринъ. Если Волковъ далъ толчокъ къ учрежденію первой труппы, то распространеніе сценическаго искусства въ Россіи, образованіе школы съ преемственно передавшимися принципами игры всецѣло обязано Дмитревскому. Авторъ, вѣрнѣе переводчикъ, многихъ драмъ, оперъ и комедій (числомъ больше 40), онъ много сдѣлалъ и для укрѣпленія репертуара. Въ 1802 году заслуги его передъ русскимъ обществомъ были признаны достойнымъ образомъ: онъ былъ избранъ членомъ Россійской Академіи. И здѣсь, несмотря на преклонный возрастъ, онъ съ привычной энергіей взялся за новыя обязанности: разсматривалъ различныя сочиненія, присылаемыя въ Академію, принималъ участіе въ переводѣ «Путешествія Младшаго Анархасиса по Греціи», предпринятаго членами Академіи, читалъ похвальное слово А. П. Сумарокову [1]).



И. А. Дмитревскій въ старости.

Сѣдой, какъ лунь, сгорбленный, съ трясущейся головой, въ суконномъ кафтанѣ французскаго покроя, шитомъ шелковомъ жилетѣ, въ брыжжахъ и манжетахъ, Дмитревскій являлся въ обществѣ живымъ напоминаніемъ первыхъ лѣтъ русскаго театра, окруженный невольнымъ почтеніемъ всѣхъ, кому дороги были судьбы драматическаго искусства. Прослуживъ пятьдесятъ лѣтъ русской сценѣ, онъ могъ радостно оглянуться на пройденный путь своей жизни: дороги пробиты, легче двигаться дальше.

Былъ моментъ, когда уставшее сердце Дмитревскаго вновь забилось, силы воспрянули: 30 августа 1812 года, одушевленный патріотическимъ

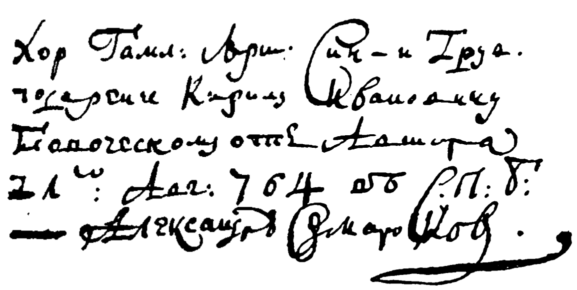
---

[1]) Есть указаніе, что онъ написалъ исторію русскаго театра, но рукопись до сихъ поръ не найдена.

подъемомъ, онъ выступилъ въ драмѣ Висковатова «Всеобщее ополченіе» въ роли дряхлаго унтеръ-офицера Усердова, приносящаго въ жертву отечества свое единственное достояніе — три медали. Одинъ современникъ пишетъ: «невозможно описать, до какого изступленія доведена была публика, когда осьмидесятилѣтній старецъ, сѣдинами украшенный, почтенный Иванъ Аѳанасьевичъ Дмитревскій представился взорамъ публики въ видѣ престарѣлаго инвалида... Зрители выходили, такъ сказать, изъ себя; и по окончаніи представленія громкими восклицаніями и рукоплесканіями изъявляли чувство удовольствія и признательности, вызывали почтеннаго инвалида. Тронутый до глубины души старецъ благодарилъ публику прекрасной рѣчью, изъявляющей, что онъ, будучи не въ состояніи чѣмъ-либо инымъ при настоящемъ случаѣ показать отечеству любовь свою, собравъ слабыя силы свои, явился на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ прежде стяжалъ похвалу и одобреніе своихъ соотчичей, для представленія имъ благороднаго примѣра любви къ отечеству. Громкія рукоплесканія нѣсколько разъ прерывали его». Вызывали не просто Дмитревскаго, а господина Дмитревскаго... Великій старикъ могъ убѣдиться, что прожилъ недаромъ... Въ 1817 году онъ хотѣлъ выступить на спектаклѣ въ пользу семьи умершаго ученика своего Яковлева, но заболѣлъ въ день спектакля и уже не вставалъ. 27 октября 1821 года онъ скончался; похороненъ на Волковомъ кладбищѣ.

Долго прожилъ онъ, похоронивъ всѣхъ друзей-соратниковъ по первой труппѣ, въ томъ числѣ и знаменитую артистку Татьяну Михайловну Троепольскую. Скудны извѣстія о ней: жена регистратора Сенатской типографіи, она увлеклась сценой, вмѣстѣ съ мужемъ вступила въ труппу, сразу заняла видное мѣсто, но уже въ 1773 году заболѣла чахоткой, собиралась ѣхать на минеральныя воды, но передъ спектаклемъ—назначена была трагедія Майкова «Фемистъ и Еронима»—скончалась въ своей уборной... Есть краткія біографическія указанія о Яковѣ Даниловичѣ Шумскомъ, прибывшемъ въ Петербургъ вмѣстѣ съ другими ярославцами: 1 мая 1752 г. зачисленный въ труппу, онъ въ 1785 г. вышелъ въ отставку въ виду преклоннаго возраста, «частыхъ болѣзненныхъ припадковъ, худого зрѣнія и слабой памяти». Жилъ на пенсіонъ въ 950 руб. Иногда появлялся на сценѣ: въ 1791 году 12 января игралъ роль Созіи въ Мольеровскомъ «Амфитріонѣ» и получилъ весь сборъ (436 руб.) въ свою пользу. Въ 1811 году его еще засталъ С. Т. Аксаковъ «сѣденькимъ, худенькимъ, маленькимъ, но бодрымъ старичкомъ»,— «веселымъ, живымъ и словоохотнымъ». Онъ жилъ у кого-то на седьмой верстѣ по Петровской дорогѣ и каждый мѣсяцъ приходилъ за своимъ мѣсячнымъ пенсіономъ, обыкновенно беря двадцатипятирублевый мѣшокъ мѣдныхъ денегъ и относя его на плечѣ домой, таща, такимъ образомъ, пуда полтора съ Невскаго проспекта до своего жилища верстъ десять.

Еще меньше свѣдѣній объ Алексѣѣ Поповѣ, тоже ярославцѣ: онъ учился



Автографъ А. П. Сумарокова.

въ Шляхетномъ корпусѣ, аттестованъ былъ хорошо («знанія имѣетъ нарочитыя, понятенъ, прилеженъ, надежда есть»), въ 1756 году былъ принятъ въ драматическую труппу, въ 1779 году состоялъ преподавателемъ дѣвицъ Смольнаго института вмѣсто Дмитревскаго, съ жалованьемъ 300 руб. въ годъ.

Всѣ указанные артисты принадлежали къ тому ядру, которое вошло въ труппу времени директорства Сумарокова. Онъ и былъ ихъ пѣстуномъ, учителемъ, разучивалъ съ ними роли, давалъ указанія, какъ играть его творенія, гордился ими, заявляя, что Дмитревскій именно ему обязанъ образованіемъ своего таланта, искренно скорбѣлъ, хороня Волкова, Троепольскую [1]). Съ этими артистами былъ неразрывно связанъ репертуаръ Сумарокова, пьесы сѣвернаго Расина опредѣляли пріемы игры ихъ, наставникъ чувствовалъ, что со смертью этихъ талантовъ «трясется основаніе» созданнаго имъ театра, исчезаетъ цѣлая школа, «плоды его смысла и тщанія»... Что же унесли съ собой они, въ чемъ была тайна ихъ сценическаго обаянія?

Ихъ игра соотвѣтствовала современному имъ репертуару, вытекала изъ условностей, присущихъ ложно-классической драмѣ. Герои трагедіи—князья, короли, «правители», «знатнѣйшіе вельможи, бояре», ихъ сыновья, дочери, жены—съ ихъ возвышенными страстями требовали особой манеры игры—паѳоса, патетичности, они двигались по сценѣ и говорили согласно своему высокому положенію. Стихотворная форма поддерживала эту своеобразную необычность. Французская драматургія имѣла свою теорію театральнаго искусства, выработала тѣ пріемы, которые опредѣляютъ сущность игры актера: голосъ, внѣшность, движенія—все было предусмотрѣно теоретиками, подчинено законамъ. Несомнѣнно, Сумароковъ, видавшій игру иностранцевъ въ Петербургѣ, знакомый съ теоретическими трудами, усвоилъ русской

[1]) По поводу смерти Волкова онъ, между прочимъ, писалъ: «преставился мой другъ... Мой весь мятется духъ, тоска меня терзаетъ», а въ посланіи Дмитревскому такъ оплакивалъ кончину Троепольской:

Восплачь, восплачь о той со мной и воспечались,
Которой роли всѣ на свѣтѣ окончались!..

сценѣ пріемы французской школы. Французскіе артисты, какъ Дюкло, декламировали октавами, пѣли свои роли, какъ псалмы, щеголяя красотой своего голоса, сводили трагедію къ системѣ разговоровъ, блещущихъ мелодическими интонаціями. Одни, какъ Клеронъ (въ началѣ своей артистической дѣятельности), играли «подобно автоматамъ», другіе, какъ Дюмениль, влагали въ декламацію всю силу своего необузданнаго темперамента, «щедро пользуясь величественнымъ жестомъ, криками, слезой въ голосѣ, подъемомъ въ концѣ тирады, подчасъ въ ущербъ правдѣ, но всегда къ восторгу зрителей» [1]), большинство кричало, напыщенно отчеканивая стихи и полустишія. Такъ какъ дѣйствіе въ трагедіи отсутствовало, замѣненное діалогомъ героевъ и чаще монологомъ одного изъ нихъ, то, естественно, выдвигалась мимика, мимическая нѣмая игра, что особенно развилъ знаменитый Лекенъ. Жесты актера—училъ Дюбо—должны быть размѣрены и благородны, поступь значительна; «на трагической сценѣ не полагалось актеру садиться, и вся пьеса велась стоя», только король въ пьесѣ могъ сидѣть; лицо актера всегда было обращено къ зрителю; что касается костюма, то играли въ современномъ модномъ платьѣ, считаясь со вкусами двора, городской знати, создавшей данный театръ. Такимъ образомъ, характерныя особенности ложно-классическаго театра толкали игру актера въ сторону нѣкоторой напыщенности, связывали его своеобразными условностями. Большіе таланты старались внести больше естественности, правды, приблизить сцену къ натурализму, но это удавалось немногимъ — Клеронъ, Лекенъ, Лекуврёръ, — сила традицій долго тяготѣла надъ французской сценой. Въ комедіи господствовали другія правила: снимокъ съ будничной обстановки, рисуя обыденную жизнь, среднихъ людей, она сильно разнилась отъ трагедіи, и потому теорія предписывала комическому актеру не примѣнять декламаціи, повышеннаго тона читки, «говорить такимъ же тономъ, какимъ онъ говорилъ бы внѣ театра, еслибы очутился въ положенія даннаго дѣйствующаго лица»; такъ какъ комедія считалась отображеніемъ нравовъ и характеровъ, то актеръ могъ «копировать все то характерное, что присуще національности какъ въ манерѣ держаться, такъ въ жестѣ и произношеніи» [2]). Такой жизненностью игры, естественностью отличался актеръ Баронъ, всегда простой и благородный какъ въ комедіи, такъ и въ трагедіи, и комикъ-буфъ ла-Торильеръ. Обращаясь къ русскому репертуару, сколку съ французскаго, мы легко можемъ себѣ представить, какова была игра нашихъ первыхъ артистовъ: она была копіей съ чужого оригинала, соотвѣтственно съ напыщенностью рѣчей Сумароковскихъ героевъ далека была отъ естественности, простоты.

---

[1]) Факты, касающіеся игры французскихъ актеровъ, читатель въ обиліи найдетъ въ книгѣ В. Всеволодскаго: «Исторія театральнаго образованія въ Россіи», т. I, Спб. 1913.

[2]) В. Всеволодскій, стр. 170.



Өедоръ Волковъ, обладавшій звучнымъ и гармоническимъ голосомъ, читалъ стихи своихъ ролей «нѣсколько протяжно, нараспѣвъ»; по словамъ историка, «настоящій его характеръ былъ бѣшенаго»; вѣроятно, игралъ, отдаваясь потоку страсти, вдохновенія, не разсудочно, не размѣряя умомъ—это, кажется, заставляло думать, что «онъ, не взирая на отмѣнность игры своей, не зналъ искусства декламаціи». Троепольская—съ красивымъ греческимъ лицомъ, величественнаго роста, «пріятнѣйшимъ голосомъ»—«выражала страсти пламенно, строго сохраняла, выдерживала оттѣнки, порывы»,—повидимому, соединяла силу и глубину непосредственнаго чувства и налетъ того школьнаго холодка, что шелъ, можетъ быть, отъ указаній Сумарокова. Одни вспоминали, что она играла «безъ крика, безъ кривлянья», другіе подчеркивали утрированность ея игры. Подобно Волкову и Дмитревскому, она играла и въ трагедіи, и въ комедіи, держа на своихъ плечахъ весь репертуаръ первыхъ женскихъ ролей. По словамъ современника, она «приводила зрителей въ удивленіе»; въ одной рецензіи (1770 г.) на ея игру въ «Синавѣ и Труворѣ» указывалось, что послѣ игры Дмитревскаго и Троепольской

«нынѣ ужъ въ Петербургѣ не удивительны ни Гаррики, ни Лекени, ни Госсенши». По словамъ Носова, «нельзя описать, какъ она вела ту сцену, гдѣ входитъ вѣстникъ и разсказываетъ о смерти Трувора, жениха ея; отчаяніе, плачъ и рыданіе пронзали до глубины сердца чувствительныхъ зрителей, кои проливали слезы вмѣстѣ съ несчастной Ильменой». Сумароковъ воспѣлъ ее въ той же роли, сыгранной ею однажды въ 1766 году:

Не похвалу тебѣ стихами сплетаю,
Ниже прельщенъ тобой, къ тебѣ въ любви я таю,
Ниже на Геликонъ ласкаясь возлетаю,
Ниже ко похвалѣ я зрителей влеку,
Ни къ утвержденію ихъ плеска я теку:
Едину истину я только изреку.
Достойно Росскую Ильмену ты сыграла.
Россія на нее, слезъ токъ лія, взирала,
И зрѣла, какъ она, страдая, умирала...

Смерть Троепольской не замедлила сказаться на сокращеніи репертуара: въ «Драматическомъ словарѣ» 1787 года читаемъ, что трагедія Майкова «Фемистъ и Еронима», взятая на придворный театръ въ 1773 году, «за приключившейся болѣзнью, а потомъ и смертью госпожи Троепольской оставлена и по сіе время представлена нигдѣ не была».

Болѣе разсудочной, чѣмъ непосредственной, была игра Дмитревскаго. «Это былъ—пишетъ Жихаревъ—актеръ умный, не увлекающійся, владѣвшій собою даже въ самыхъ патетическихъ мѣстахъ; всегда кокетливъ, думалъ объ эффектѣ; единственная роль, въ которой онъ былъ дѣйствительно хорошъ, это роль Тита въ трагедіи того же названія, и именно потому, что это роль холодная, вся изъ разсказа и разсужденій, немного напыщенныхъ». «Въ трагедіяхъ онъ былъ напыщенъ и холоденъ, въ комедіяхъ былъ превосходнымъ актеромъ въ роляхъ резонеровъ». Подобная игра какъ нельзя лучше соотвѣтствовала репертуару того времени: абстрактные герои Сумарокова, символы извѣстныхъ страстей, легко подчинялись логической операціи, удобно втѣснялись въ рамки условной техники. Образованный человѣкъ, Дмитревскій тщательно разучивалъ роль, входя во всѣ детали даннаго характера, прекрасно умѣлъ пользоваться своимъ слабымъ голосомъ, зналъ эффектные пріемы, понималъ значеніе мимики, жеста и, пуская въ ходъ все богатство лично выработанныхъ и усвоенныхъ за границей театральныхъ навыковъ, производилъ глубокое впечатлѣніе на современниковъ. «Въ трагедіи лучшими ролями его,—пишетъ П. И. Сумароковъ,—почитались Самозванецъ, Ярбъ и Синавъ. Онъ постигалъ во всей силѣ характеръ представляемыхъ имъ лицъ и дополнялъ игрою своею недостатки автора. Напримѣръ, въ «Дмитріи Само-

1. Годъ царствованія Императ: Екатер: 2
1762. Годъ мѣсяцъ Сентябрь 22
Въ день Коронаціи.

Въ Санктъ-Петерб
На придворномъ Т:
Придворными Ак:
Представлены:
Цефалъ
и
Прокрисъ.

ПРИБѢЖИЩЕ ДОБРОДѢТЕЛИ
БАЛЛЕТЪ.

СТИХОТВОРСТВО И РАСПОЛОЖЕНІЕ ДРАМЫ
Г. СУМАРОКОВА.

МУЗЫКА
Г. РАУПАХА.

ТАНЦЫ И ОСНОВАНІЕ ДРАМЫ
Г. ГИЛЬФЕРДИНГА.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ УКРАШЕНІЯ
Г. ПЕРЕЗИНОТТИ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

ДОБРОДѢТЕЛЬ, Г. Елисавета Бѣлоградская.
МИНЕРВА, Г. Шарлотта Шлаковская.
{Пѣвицы ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА камермузыки.}
ГЕНІЙ ЕВРОПЫ, Г. Иванъ Татищевъ.
ГЕНІЙ АЗІИ, Г. Степанъ Евстафіевъ.
ГЕНІЙ АФРИКИ, Г. Степанъ Писаренко.
ГЕНІЙ АМЕРИКИ, Г. Григорей Покасъ.
{Придворные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА пѣвчіе.}
ЕВРОПЕЕЦЪ, Г. Алексѣй Поповъ.
ЕВРОПЕЯНКА, Г. Елисавета Билау.
АЗІЯТЕЦЪ, Г. Иванъ Дмитревской.
АЗІЯТКА, Г. Аграфена Дмитревская.
АФРИКАНЕЦЪ, Г. Григорій Волковъ.
АФРИКАНКА, Г. Анна Тихонова.
АМЕРИКАНЕЦЪ, Г. Ѳедоръ Волковъ.
АМЕРИКАНКА, Г. Марья Волкова.
{Придворные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Россійскаго Театра Комедіанты.}

ВЪ ТАНЦАХЪ.

Придворные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Танцовщики и Танцовщицы.
А Музыка Г. Старцера.

Изъ собр. А. А. Бахрушина.

званцѣ» онъ являлся глазамъ зрителей облокотившимся на тронъ и закрытымъ мантіей: симъ мрачнымъ положеніемъ освѣщалъ онъ, такъ сказать, темныя мысли перваго монолога. Въ «Синавѣ» читалъ онъ длинный монологъ, когда ему представляется тѣнь брата, подвигаясь со стуломъ своимъ назадъ, какъ будто преслѣдуемый ею, и оканчивалъ, приподнимаясь на цыпочки. Сіе простое движеніе производило удивительное дѣйствіе на зрителей: всѣ трепетали отъ ужаса. Многіе современники Дмитревскаго съ восхищеніемъ вспоминаютъ, что въ Амфитріонѣ, перемѣнивъ красный платокъ на бѣлый, онъ такъ измѣнялся, что его не узнавали, и во все время поддерживалъ свое превращеніе». Склонность къ эффектамъ, внѣшнимъ деталямъ, повидимому, преобладала въ игрѣ Дмитревскаго. Иного, впрочемъ, и нельзя было ожидать: играя самыя разнообразныя роли, безъ опредѣленнаго амплуа, то трагиче-

скія — отъ добродѣтельнаго Росслава до злодѣя-изверга Самозванца, то комическія, онъ неизбѣжно вытравлялъ въ себѣ личное, индивидуальное, вынужденъ былъ прибѣгать къ различнымъ пріемамъ, постигать характеры силою логики, а не непосредственнаго чувства. Будучи за границей, онъ познакомился съ Лекеномъ и Гаррикомъ—и отдавалъ предпочтеніе первому, какъ создателю «типовъ персонажей историческихъ», считая англійскаго актера «болѣе комедіантомъ, чѣмъ актеромъ, подражателемъ природы въ обыкновенной нашей жизни». Этотъ высокомѣрный взглядъ на обыденность, простоту характеренъ для Дмитревскаго: типичный ложно-классикъ, онъ усвоилъ отъ иностранной сцены только извѣстные пріемы игры, не понялъ того духа жизни, который вѣялъ отъ благородно-простой Клеронъ, Лекена, и если было что новое въ его игрѣ, когда по возвращеніи изъ-за границы (1767) привелъ онъ всѣхъ въ восхищеніе въ «Синавѣ и Труворѣ», то это было только болѣе совершенное выявленіе той разсудочной, разсчитанной манеры, которая отличала Дмитревскаго и ранѣе. Сумароковъ не могъ не воспѣть вернувшагося артиста, придавшаго пьесѣ высшее значеніе новыми оттѣнками игры:

Дмитревскій, что я зрѣлъ? колико я смущался,
Когда въ тебѣ Синавъ несчастный унывалъ;
Я всѣ его бѣды своими называлъ;
Твоею страстію встревоженъ восхищался:
И купно я съ тобой любилъ и уповалъ.
Какъ былъ Ильменой ты смущенъ неизреченно,
Такъ было и мое тѣмъ чувство огорченно;
Ты страсти всѣ свои во мнѣ производилъ:
Ты велъ меня съ собой изъ страха въ упованье,
Изъ ярости въ любовь, а изъ любви въ стенанье;
Ты къ сердцу новыя дороги находилъ.
Твой голосъ и лицо и станъ согласны были:
Да, зрителя тронувъ въ немъ, сердце воспалить.
Твой плачъ всѣ зрители слезами заплатили,
И плача всѣ тебя старалися хвалить.
Искусство съ естествомъ въ тебѣ совокупленны,
Производили въ насъ движенія сердецъ.
Ахъ, какъ тобою мы остались изступленны!
Мы въ мысли всѣ тебѣ готовили вѣнецъ:
Ты тщился всѣхъ плѣнить, и всѣ тобою плѣнны.

Это восхищеніе предъ игрою Дмитревскаго наполняло современниковъ такой увѣренностью въ его талантѣ, что всѣ другіе актеры казались предъ нимъ, какъ планеты передъ солнцемъ:

Лосенко А. П. Сумароковъ. Академія Художествъ.





ЦЕФАЛЪ
И
ПРОКРИСЪ
ОПЕРА

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

ВРОРА, Г. Стефанъ Евстафіевъ.

ЕРИХТЕЙ, Царь Аѳинскій, Г. Стефанъ Ражиской. } придворные пѣвчіе.

ПРОКРИСЪ, дочь Ерихтеева. Г. Елисавета Бѣлоградская.

ЦЕФАЛЪ, Царевичъ Фокидскій, Г. Гаврила Марценкевичъ.

МИНОСЪ, Царь Критскій, Г. Николай Ктиторевъ. } придворные пѣвчіе.

ТОРЪ, Великій ... и волшебникъ. Г. Иванъ Татищевъ.

ПРИБѢЖИЩЕ ДОБРОДѢТЕЛИ, БАЛЛЕТЪ.

СТИХОТВОРСТВО И РАСПОЛОЖЕНІЕ ДРАМЫ Г. СУМАРОКОВА.

Музыка г. Раупаха; Танцы и ... Драмы г. Гильфердинга; ... украшенія, г. Перезинотти.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА.

ДОБРОДѢТЕЛЬ, Г. Елисавета Бѣлоградская.
МИНЕРВА, Г. Шарлотта Шалковская.
{Пѣвицы ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА камермузыки.}
ГЕНІЙ ЕВРОПЫ, Г. Иванъ Татищевъ.
ГЕНІЙ АЗІИ, Г. Степанъ Евстафіевъ.
ГЕНІЙ АФРИКИ, Г. Степанъ Ражиской.
ГЕНІЙ АМЕРИКИ, Г. Григорей Нокасъ.
{Придворные ЕЯ ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА пѣвчіе.}
ЕВРОПЕЕЦЪ, Г. Алексѣй Поповъ.
ЕВРОПЕЯНКА, Г. Елисавета Билау.
АЗІЯТЕЦЪ, Г. Иванъ Дмитревской.
АЗІЯТКА, Г. Аграфена Дмитревская.
АФРИКАНЕЦЪ, Г. Григорій Волковъ.
АФРИКАНКА, Г. Анна Тихонова.
АМЕРИКАНЕЦЪ, Г. Ѳеодоръ Волковъ.
АМЕРИКАНКА, Г. Марья Волкова.

ВЪ ТАНЦАХЪ.

...на театрѣ Дмитревскій лишь явится,
Въ другихъ тогда предъ нимъ искусство все затмится.

Можно думать, что игра Троепольской и Дмитревскаго имѣла въ себѣ нѣчто своеобразное, какъ бы сочетала «искусство и естество», вмѣстѣ съ торжественностью, паѳосомъ, иногда дѣланными эффектами совмѣщала и долю простоты, живой естественности. Связанные съ придворнымъ театромъ, съ обстановкой, полной условностей, наши актеры все же не были продуктомъ галантныхъ салоновъ, менѣе своихъ французскихъ собратьевъ были опутаны кодексомъ свѣтскихъ правилъ, да и самъ дворъ допускалъ такія «вольности», какихъ нельзя было встрѣтить при Людовикѣ XIV, XV. Только этимъ можно

Изъ собранія А. А. Бахрушина.

объяснить, что Дмитревскаго Сумароковъ сравнивалъ съ Барономъ, иностранцы съ Гаррикомъ и Киномъ, что Троепольской авторъ «Синава» желалъ скорѣе достигнуть «имени преславной Лекувреры», но выросшимъ въ новыхъ взглядахъ на сценическую игру, какъ императрицѣ Екатеринѣ, знакомой съ Дидро, Дмитревскій казался все же напыщеннымъ (объ исполненіи имъ роли Олега въ «Начальномъ управленіи Олега» Екатерина говорила: «онъ уменъ, а многое вчера игралъ неосмысленно. Олегъ — великій характеръ; онъ возбужденъ тѣмъ, что происходитъ, но въ театральной игрѣ не должно быть напыщенности»); позднѣйшіе театралы сравнивали его съ Каратыгинымъ [1]).

Объ игрѣ другихъ актеровъ этой эпохи сохранилось еще меньше свѣдѣній; указываютъ, что «Михайлова играла служанку, какъ не возможно лучше», что «Шумскій представлялъ ростовщика, жида, хитреца въ истинномъ ихъ видѣ». Комическій талантъ Шумскаго повидимому, проявлялся силою внутренняго комизма, недаромъ С. Т. Аксаковъ чувствовалъ присутствіе въ немъ «чистаго инстинкта или, пожалуй, вдохновенія». Шумскій такъ «смѣшилъ своими шутками» (въ комедіи Гольберга «Генрихъ и Пернила») Фонвизина, что тотъ, «потерявъ благопристойность, хохоталъ изо всей силы». Особенно ярко исполнялъ онъ роль Еремеевны въ «Недорослѣ» «къ несравненному удовольствію зрителей», аплодировавшихъ по обычаю метаніемъ кошельковъ.

Есть указанія относительно сценическаго костюма нашихъ актеровъ. Онъ, вѣроятно, подражалъ французскому, былъ чуждъ историчности, походилъ на смѣсь современной моды съ якобы старонаціональной одеждой: такъ, въ 1795 году, по описанію кн. Шаховского, «Дмитревскій представлялъ Самозванца съ маленькими усиками, написанными тушью, въ пудрѣ не завитыхъ волосъ, перевязанныхъ на затылкѣ черной лентой съ бантомъ, что называлось тогда queue de renard. На немъ была шапка съ горностаевымъ околышемъ, съ висящей алою бархатной тульей и съ большой бусовой кистью, и золотое глазетное полукафтанье, съ загнутыми полами на маленькихъ бочечкахъ или фижмахъ. Всѣ актеры были напудрены. Борода тогда еще не смѣла появляться на сценѣ».

Неестественность героевъ драмы, искусственность игры актера, фантастичность костюма,—все сливалось въ одинъ цвѣтъ, создавало ту условность, какая отличала русско-французскій классицизмъ, иногда прорываемый натискомъ непосредственныхъ переживаній, правды и простоты, присущей русскому генію, но въ данную эпоху прочно защищающій свои позиціи, близкій и понятный тому кругу лицъ, для кого жизнь и условность были синонимами.

---

[1]) П. Сумароковъ, «Прогулка по 12 губерніямъ», Спб., 1839, стр. 297.

IV.



Випьетка къ Элегіи Струйскаго на смерть А. П. Сумарокова. (Соч., СПБ., 1790).

Намъ остается пристальнѣй присмотрѣться къ публикѣ того времени, заглянуть въ театръ, увидѣть, какъ вели себя театральные «смотрители».

Если Елизаветѣ Петровнѣ приходилось штрафовать по 50 руб. своихъ придворныхъ, не особенно охотно посѣщавшихъ театръ (можетъ быть, по недостаточному знанію иностранныхъ языковъ), то бывали и другіе случаи, говорившіе о большомъ интересѣ къ театру: московскій дворянинъ Муромцевъ, напр., съ Шаболовки пріѣхалъ въ оперный домъ Локателли, находившійся у Краснаго пруда (1761).

Театръ нерѣдко былъ переполненъ публикой, сборъ достигалъ тысячи рублей. Но грубость нравовъ не могла не проникнуть въ стѣны театра, выражалась и около зданія такимъ «мятежомъ и шумомъ», который заставлялъ страдать и автора, и актеровъ, и антрепренера. Рядъ фактовъ рисуетъ неприглядную обстановку театральныхъ представленій въ отсутствіе Высочайшихъ особъ и знати, особенно въ Москвѣ, гдѣ публика была попроще, гдѣ богатая знать не стѣснялась, была менѣе дисциплинирована, чѣмъ петербургская.

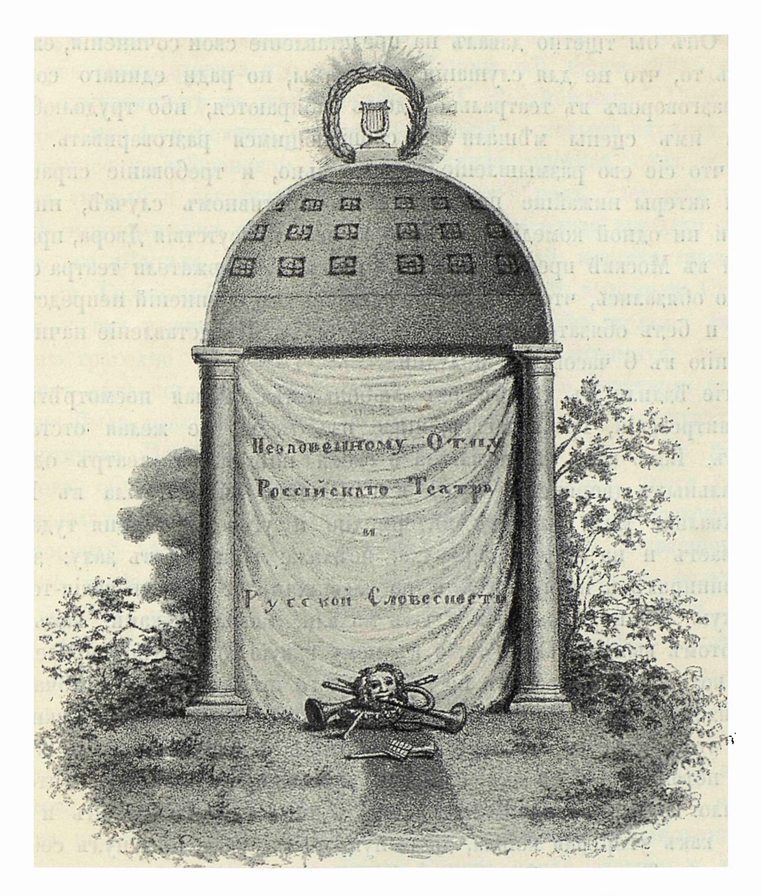
Въ сѣверной столицѣ опера Локателли (1757) пользовалась необычайнымъ успѣхомъ, антрепренеръ бралъ за годовой абонементъ ложи до 300 руб., «богатые люди обивали свои ложи шелковыми матеріями и убирали ихъ зеркалами» [1]), въ честь хорошенькихъ актрисъ слагали сонеты, какъ гвардіи унтеръ-офицеръ Ржевскій, аплодировали, когда отъ безпрестаннаго хлопанья пухли ладони, двумя деревянными, связанными лентой дощечками, на которыхъ было написано имя одной изъ двухъ танцовщицъ—Сакки и Беллюци,—а въ Москвѣ въ театрѣ того же Локателли (1761) «кидали въ окна щепками и мерзляками, перебили въ двухъ окошкахъ стекла», черезъ три дня опять «господскіе люди кидали въ окна каменьями и полѣнами и перебили почти всѣ окошки», кидали, какъ доносилъ полицейскій чиновникъ Чертковъ, «стоя за каретами, издали». «Для прекращенія онаго озорства посланъ былъ команды опредѣленнаго къ оперному дому Навагинскаго полку поручика Муѳеля солдатъ, которому велѣно надѣть шубу подъ образомъ господскаго человѣка и велѣно присматривать, кто мечетъ. И когда тотъ солдатъ, вышедъ, сталъ говорить, чтобъ перестали кидать, тогда Муромцева кучеръ ударилъ онаго

---

[1]) Л. Майковъ. Очерки изъ исторіи русской литературы, Спб. 1889, стр. 311.

солдата въ щеку и сказалъ, что ему до того нужды, и называлъ его мошенникомъ, чего ради взятъ подъ караулъ, а взятъ не у своей кареты, а гораздо далеко отъ оной, и ночью изъ-подъ караула бѣжалъ». Для предотвращенія шума и охраны отъ безпорядковъ при оперномъ домѣ должны были находиться изъ каждой части города по пяти человѣкъ десятскихъ и по десяти обывателей, всего отъ 12 частей—180 человѣкъ, но въ тотъ злополучный вечеръ явилось только 30 человѣкъ. Нѣтчиковъ — какъ видно изъ полицейскаго дознанія—наказали кошками, и было приказано «подтверждать командированнымъ десятскимъ и обывателямъ накрѣпко, чтобъ они при оперномъ домѣ являлись и безъ приказанія до окончанія въ немъ дѣйствія и переклички собою никуда не отлучались подъ штрафомъ жесточайшаго наказанія. Предписывалось также на то время поставить пикеты, которымъ «имѣть за холопьями крѣпкій присмотръ, и если кто будетъ озартовать, такихъ безотмѣнно брать подъ караулъ, въ чемъ должны всевозможно помогать полиціи и пріѣзжающіе господа, подтверждая каждый людямъ своимъ, чтобъ такихъ наглостей и своевольствъ отнюдь не было. При входѣ въ Оперный домъ былъ выставленъ публичный указъ съ изъясненіемъ, какія наказанія за какія дерзости по указамъ чинить велѣно»[1]). Театральное представленіе подъ военной охраной, шумъ разбиваемыхъ оконъ, влетающія полѣнья, — все это столь необычно, что прямо не вѣрится... Но и много позднѣе отъ «своевольства холопей» приходилось страдать театру: Сумароковъ и въ 1772 году жаловался, что безъ шума «ни одно представленіе не проходило». Бывали случаи, когда «у нѣкоторыхъ откупленныхъ ложъ ключи отбивали и входили въ оныя насильно»[2]). Внутри театра тоже было не особенно ладно: унтеръ-офицеръ, присланный отъ Воспитательнаго дома за сборомъ, во время представленія «Вышеслава», ходитъ между кулисами, дѣлая театръ «не парнасскимъ мѣстомъ, но нѣкоею таможнею», такъ что Сумароковъ чувствовалъ «омерзеніе и раскаяніе»; тишина то и дѣло прерывается публикой: многіе, не умолкая, говорятъ; нѣкоторыя дамы «для прохлажденія медку изъ караульни посылаютъ просить», тѣ кушаютъ, другія хохочутъ. Франтиха Минодора[3]) хвастается, что она только изъ лорнета можетъ смотрѣть на сцену: «на спектакляхъ, а особливо когда представляются трагедіи, говорю я всѣхъ больше, хахачу въ тражедіяхъ больше всѣхъ, въ комедіяхъ кричу больше всѣхъ». Оскорбленный грубымъ поведеніемъ публики во время представленія «Семиры», Сумароковъ горько жалуется по поводу «непристойностей» зрителей, которые сидятъ возлѣ самаго оркестра и грызутъ орѣхи, думая, что «когда за входъ заплачены деньги въ позорище, можно въ партерѣ въ кулачки биться, а въ ложахъ разсказывать исторіи своей недѣли громогласно

[1]) Сборникъ Общ. Любит. рос. словесности на 1891 годъ, статья Забѣлина, стр. 567.
[2]) «Опыты изученія русскихъ древностей и исторіи» И. Забѣлина, ч. II, стр. 463.
[3]) Въ комедіи «Мать, совмѣстница дочери».



Изъ книги С. Н. Глинки: «Очерки Жизни и избр. соч. А. П. Сумарокова» (СПБ. 1841).

и грызть орѣхи». Иногда, впрочемъ, болтливый партеръ стихаетъ, тревожно прислушивается къ какимъ-то крикамъ: это поссорившихся кучеровъ тутъ же около театра сѣкутъ. Отсутствіе тишины мѣшало актерамъ, они обращались къ публикѣ съ воззваніями, указывали, что авторы не будутъ давать имъ своихъ произведеній. Вотъ характерное

От̆ъ актеровъ Россійскаго театра

ОБЪЯВЛЕНІЕ.

Декабря 22 дня, представлена будетъ Семира на собственный зборъ актеровъ. Авторъ оной драмы покорнѣйше проситъ о благоволительномъ слушаніи, дабы могъ онъ давати свои драмы и впредь, ради удовольствія

зрителей. Онъ бы тщетно давалъ на представленіе свои сочиненія, ежели бы онъ чаялъ то, что не для слушанія ево драмы, но ради единаго собесѣдованія и разговоровъ въ театральной домъ собираются; ибо трудолюбно написанныя имъ сцены мѣшали бы собирающимся разговаривать. Автору кажется, что сіе ево размышленіе основательно, и требованіе справедливо; о чемъ и актеры нижайше просятъ. А въ противномъ случаѣ, ни одной трагедіи и ни одной комедіи сего автора, безъ присутствія Двора, при жизни авторовой въ Москвѣ представлено не будетъ. А содержатели театра съ нимъ письменно обязались, чтобъ безъ ево согласія, ево сочиненій непредставлять, чево они и безъ обязательства дѣлать немогутъ. Представленіе начнется по обыкновенію въ 6 часовъ по полудни.

Многіе ѣздили въ театръ изъ любопытства, желая посмотрѣть, какъ одѣты Дмитревскій, Троепольская; иные изъ моды, не желая отстать отъ знакомыхъ. Вотъ какъ разсказывала о своей поѣздкѣ въ театръ одна изъ провинціальныхъ дворянокъ: «какъ я нынѣшней зимой была въ Москвѣ, такъ расхвалили мнѣ какую-то интермедію и уговорили меня туда съѣздить: бываетъ и на старуху проруха: поѣхала: вошла я въ залу: заиграли и на скрипицахъ и на гобояхъ и на клевикортахъ: вышли какія-то и почали всякую всячину говорить и ужъ махали, махали руками, какъ самыя куклы, потомъ вышелъ какой-то, а къ нему какую-то на цѣпи привели женщину, у которой онъ просилъ не знаю какого письма, а она отвѣчала, что она его изодрала, вышла, ему подали золоченый кубокъ, а съ какимъ напиткомъ, этого я не знаю: этотъ кубокъ отослалъ онъ къ ней и все было хорошо; потомъ какой-то еще пришелъ, поговорили немного и что-то на него нашло: какъ онъ закричитъ, шапка съ него полетѣла, а онъ и началъ метаться, какъ угорѣлая кошка, да вынувъ ножъ, какъ прыснулъ себя: такъ я и обмерла». Только сосѣдъ по ложѣ спасъ ее отъ смерти «мунгальской водкой» [1]). Траги-комическое недоразумѣніе однажды произошло между одной зрительницей такого типа и самолюбивымъ Сумароковымъ: на другой день послѣ представленія одной его трагедіи къ его матери пріѣхала какая-то дама и начала расхваливать вчерашній спектакль. Сумароковъ, сидѣвшій тутъ же, съ довольнымъ видомъ обратился къ пріѣзжей дамѣ и спросилъ: «позвольте узнать, сударыня, что же болѣе всего понравилось публикѣ?»—«Ахъ, батюшка, дивертисментъ!» Сумароковъ вспылилъ и громко сказалъ матери: «охота вамъ, сударыня, пускать къ себѣ такихъ дуръ! подобнымъ дурамъ только бы горохъ полоть, а не смотрѣть высокія представленія искусства!» и тотчасъ убѣжалъ изъ комнаты [2]). Однажды Сумарокову пришлось выстрадать уже не отъ одной недалекой дамы, а отъ массы пу-

---

[1]) «Рогоносецъ по воображенію» Сумарокова.

[2]) «Русскій Архивъ» 1874, стр. 958.

блики, вовлеченной въ скандалъ золотой молодежью, недовольной тѣмъ, что онъ оскорбительно отозвался о нѣкоемъ Пушниковѣ, переводчикѣ «Евгеніи» Бомарше, состоявшемъ въ штатѣ графа К. Г. Разумовскаго. Дѣло началось изъ-за того, что Сумароковъ, открыто воевавшій съ новыми вкусами публики, склонявшимися къ мѣщанской драмѣ, вооружилъ противъ себя всѣхъ, кто защищалъ «новый и пакостный (по его мнѣнію) родъ слезныхъ комедій». Вѣроятно, припомнились ему и всѣ его раздражительныя выходки. Недоброжелатели его рѣшили учинить скандалъ на одной изъ его трагедій; они внушили кн. Голицыной и кн. Куракиной, чтобъ тѣ выразили Сумарокову отъ себя и отъ имени высшаго московскаго общества желаніе видѣть на сценѣ его трагедію «Синавъ и Труворъ», еще не игранную въ Москвѣ. Сумароковъ далъ согласіе и сталъ учить актеровъ. Но репетиціи шли плохо, и роли не были разучены, хотя день представленія уже наступалъ. Наканунѣ, артистка Иванова, будучи пьяной, не могла ѣхать на репетицію. Сумароковъ обратился къ полицеймейстеру гр. Толстому, прося его немедленно выслать ее туда, но Толстой, доложивъ о томъ московскому главнокомандующему гр. Салтыкову, человѣку взбалмошному, бывавшему почти ежедневно навеселѣ и почему-то мирволившему Ивановой, получилъ отъ него въ отвѣтъ, что онъ самъ будетъ раздавать роли и учить актеровъ. Когда Сумароковъ поѣхалъ объясняться съ гр. Салтыковымъ, тотъ накричалъ на него и сказалъ: «нѣтъ тебѣ дѣла до представленій и актеровъ, не учи ихъ; какъ играть—я приказываю». На другой день вмѣсто объявленнаго «Синава» однако играли другую пьесу, такъ какъ играть «Синава» рѣшительно было нельзя, пьеса совсѣмъ не была разучена. Салтыковъ, увидя въ театрѣ Сумарокова, спросилъ, для чего представляютъ не «Синава» и не онъ ли запретилъ играть его. На отвѣтъ, что роли не выучены, главнокомандующій закричалъ: «я на зло тебѣ велю играть Синава послѣ завтра» и приказалъ объявить о томъ. Сумароковъ тотчасъ уѣхалъ изъ театра, а гр. Салтыковъ, вѣроятно, подгулявшій, взялъ случившуюся тутъ актрису Иванову и вышелъ съ нею изъ-за кулисъ на сцену во время представленія, отчего вся публика захохотала. Какъ ни указывалъ Сумароковъ, что антрепренеръ безъ его согласія по контракту не можетъ играть его пьесъ, Салтыковъ кричалъ: «я контракты передеру», какъ ни угрожалъ Бельмонти (антрепренеру) денежнымъ взысканіемъ за нарушеніе контракта,—ничего не вышло: 31 января 1770 г.—гласила афиша—шла трагедія «Синавъ и Труворъ». Любопытно, что актриса Иванова по болѣзни отказывалась играть роль Ильмены, но гр. Салтыковъ, подозрѣвая, что она дѣлаетъ это въ угоду Сумарокову (что полагали сами содержатели театра—Бельмонти и Ченти и сами актеры) велѣлъ держать ее въ театрѣ какъ бы подъ арестомъ. Сумароковъ заболѣлъ съ горя. Онъ посылалъ письма Императрицѣ съ жалобой на гр. Салтыкова, указывая, что поступки главнокомандующаго мѣшаютъ ему кончить новую трагедію «Ди-

митрій Самозванецъ». Между тѣмъ наступилъ роковой для Сумарокова вечеръ 31 января: въ этотъ день калѣчили его трагедію, смѣялись надъ нимъ, актеры искажали роли, играли дурно, нарочно въ угоду начальству, въ театрѣ стоялъ все время шумъ, шиканье и свистъ. Авторъ сидѣлъ дома, терзаясь, страдая отъ физической боли и отъ мученій оскорбленнаго самолюбія [1]). Онъ, такъ много сдѣлавшій для театра, отдавшій всѣ силы актерамъ, желавшій, чтобъ его пьесы являлись предъ зрителями въ законченной, совершенной обработкѣ всѣхъ артистовъ, былъ униженъ въ самомъ задушевномъ, самомъ дорогомъ. Трогательная элегія вырвалась изъ измученной души Сумарокова, встрѣтившаго на закатѣ своей жизни со стороны публики оскорбленія вмѣсто благодарности и уваженія:

Всѣ мѣры превзошла теперь моя досада;
Ступайте, фуріи, ступайте вонъ изъ ада,
Грызите жадно грудь, сосите кровь мою!
Въ сей часъ, въ который я терзаюсь, вопію
Въ сей часъ, среди Москвы «Синава» представляютъ
И вотъ какъ автора достойно прославляютъ:
Играйте, говорятъ, во мзду его уму,
Играйте пакостно за трудъ на зло ему!
Сбираются ругать меня враги и други,—
Сіе ли за мои, Россія, мнѣ услуги?
Отъ странъ чужихъ во мзду имѣю не сіе:
Слезами я кроплю, Вольтеръ, письмо твое! [2])
Лишенный музъ, лишусь, лишуся я и свѣта!
Екатерина, зри! проснись, Елизавета!
И сердце днесь мое внемлите вмѣсто словъ!
Вы мнѣ прибѣжище, надежда и покровъ,
Отъ гроба зритъ одна, другая зритъ отъ трона;
Отъ нихъ и съ небеси мнѣ будетъ оборона.
Я суетно на васъ, о музы, уповалъ!
За трудъ мой ты, Москва, меня увидишь мертва:
Стихи мои и я—наукъ злодѣямъ жертва.

Только громкій успѣхъ «Димитрія Самозванца», представленнаго въ первый разъ въ Петербургѣ 1 февраля 1771 года и потомъ неоднократно играннаго въ превосходномъ составѣ актеровъ (Дмитревскаго, Гаврилы Волкова, Трое-

---

[1]) Подробности см. въ Рус. Архивѣ 1871 № 10 («Послѣдніе годы жизни А. П. Сумарокова» М. Н. Лонгинова).

[2]) Вольтеръ письменно выразилъ Сумарокову сочувствіе его негодованію по поводу утвержденія въ театрѣ «мѣщанской» драмы, что наполняло понятной гордостью русскаго драматурга.

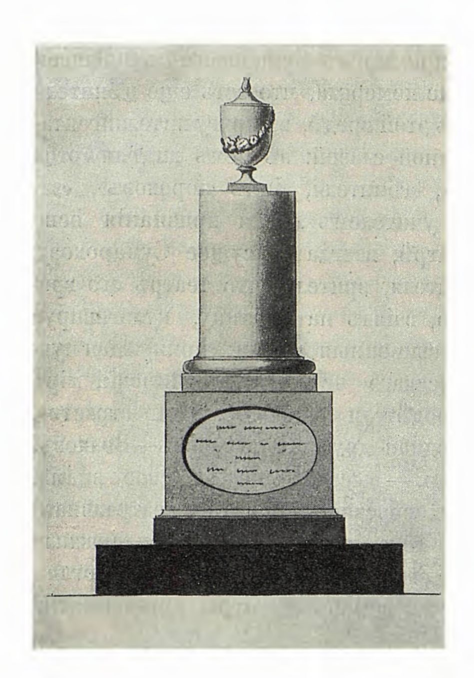
польской, Лапина, Бахтурина, Соколова), примирилъ Сумарокова съ публикой заставилъ убѣдиться, что слава его еще не померкла, что есть еще цѣнители его таланта, поклонники его репертуара. Въ этой средѣ, въ кругу интеллигента-читателя Сумароковъ пользовался заслуженной славой: въ немъ видѣли «отца россійскаго театра», «полночнаго Расина», «гонителя, бичъ пороковъ», «заступника истины», его называли «благимъ учителемъ». Эти признанія ясно говорили, что высокое представленіе о театрѣ, всегда присущее Сумарокову, перебросилось въ аудиторію русскаго читателя, зрителя, что театръ его времени выполнялъ свою благородную миссію, вліялъ на публику, культивируя ея вкусы, прививая гуманныя чувства, возвышенныя мысли; «принуждая чувствовать чужія намъ напасти», вводилъ русскаго человѣка въ широкій міръ общечеловѣческихъ переживаній; «къ добродѣтели направляя наши страсти», гуманизировалъ русское общество. Благородная дружина актеровъ—Волковъ, Дмитревскій, Шумскій, Троепольская и др. — высоко держала свое знамя, завѣщала театру горячую любовь къ дѣлу, серьезное пониманіе театральнаго искусства, одушевленной игрой исторгала смѣхъ и слезы зрителя, будоражила чувства, усложняя ихъ примитивность, уводя въ патетическихъ монологахъ въ свѣтлыя дали великихъ идеаловъ, обнажая комизмомъ игры темныя пятна жизни...

Н. Бродскій.



КЪ РИСУНКУ ПАМЯТНИКА НА МОГИЛѢ ДМИТРЕВСКАГО.

Вскорѣ послѣ смерти Ивана Аѳанасьевича Дмитревскаго (27 октября 1821 г.) въ Императорской Россійской Академіи, коей онъ былъ членомъ, былъ поднятъ вопросъ о постановкѣ надгробнаго памятника на могилѣ славнаго артиста на Волковомъ кладбищѣ. Дирекція Императорскихъ Театровъ, для полученія средствъ на этотъ памятникъ, дала по просьбѣ Академіи особый спектакль 10 іюля 1822 г., который, за исключеніемъ разныхъ расходовъ по спектаклю, далъ чистой выручки 3530 р. 88 к. Къ этой суммѣ было еще присоединено 300 рублей, пожалованныхъ на ту же цѣль, черезъ А. С. Шишкова (Президента Россійской Академіи), Императрицею Маріею Ѳеодоровною. Для постановки памятника Академія 22 марта 1824 г заключила контрактъ съ монументнымъ мастеромъ С.-Петербургскимъ мѣщаниномъ Семеномъ Копыловымъ, который за 1400 рублей асс. взялся поставить



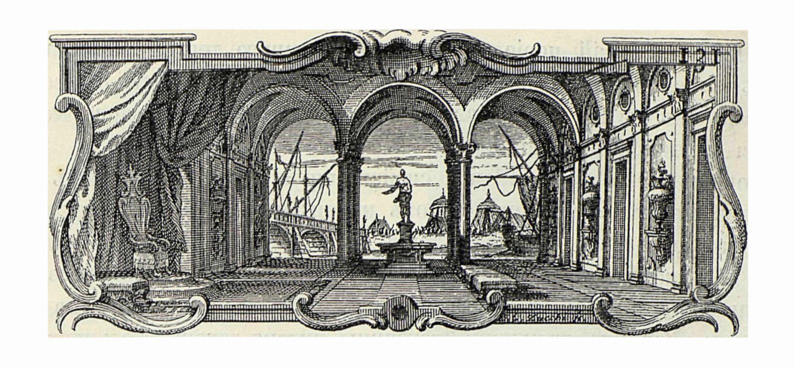
Памятникъ П. А. Дмитревскому.

къ 1-му Iюня 1824 же года памятникъ по утвержденному Академiею рисунку (снимокъ съ котораго при семъ воспроизводится) и по указанному масштабу, съ соблюденiемъ слѣдующихъ условiй: 1) лещадка должна быть сдѣлана изъ дикаго гранитнаго камня мелкою наковкою; 2) пьедесталъ съ карнизомъ по низу изъ дикаго же камня, чисто полированный, съ выдѣлкою на томъ же камнѣ внутрь для надписи овальныхъ досокъ; 3) базъ и колонна изъ сердобольскаго гранитнаго камня, чисто полированные; 4) ваза изъ итальянскаго бѣлаго мрамора, чисто полированная; кромѣ того, Копыловъ долженъ былъ по данной ему надписи вырубить буквы съ окраскою ихъ, по 10 копеекъ за каждую букву. Памятникъ былъ готовъ къ сроку, Копылову деньги назначены къ уплатѣ; между тѣмъ, сынъ Дмитревскаго, коллежскiй совѣтникъ и кавалеръ Иванъ Ивановичъ Дмитревскiй, 10 iюня 1824 г. обратился къ А. С. Шишкову съ оффицiальнымъ письмомъ, въ которомъ просилъ о томъ, чтобы 2430 р. 88 к., оставшiеся отъ собранныхъ на памятникъ денегъ, были выданы ему, «въ болѣзненномъ состоянiи удрученному недостатками и обремененному большимъ семействомъ»,—«на расплату долговъ, въ кои онъ вошелъ какъ при врачеванiи въ послѣднее время болѣзни отца своего, такъ и на похороны». Шишковъ исполнилъ просьбу Дмитревскаго-сына, и деньги были ему выданы подъ расписку 17-го iюля 1824 г.

Свѣдѣнiя эти, равно какъ и помѣщенный выше рисунокъ, извлечены изъ особаго дѣла Россiйской Академiи, хранящагося въ Архивѣ Конференцiи Имп. Академiи Наукъ.

Б. Модзалевскiй.





ТЕАТРЪ ПРИ ЕКАТЕРИНѢ II.



акъ въ XVII вѣкѣ театръ въ Москвѣ возникъ главнымъ образомъ по волѣ царя Алексѣя Михайловича, такъ и столѣтіе спустя при Елизаветѣ театръ былъ снова учрежденъ прежде всего, какъ одна изъ подробностей придворнаго обихода. Правда, въ знаменитомъ указѣ отъ 30 августа 1756 г. Правительствующему сенату объ учрежденіи русскаго театра этотъ строго придворный характеръ вновь учреждаемаго театра прямо не подчеркнутъ, но зато связь съ дворомъ, его вкусами, запросами и прихотями обнаружилась на первыхъ же порахъ существованія новаго театра, и ею опредѣляются весьма многія существенныя особенности его устройства. Поэтому, какъ это бываетъ со всякимъ придворнымъ учрежденіемъ, личныя особенности каждаго отдѣльнаго правителя немедленно сказывались и на жизни нашего театра, при чемъ это вліяніе было тѣмъ сильнѣе и обнаруживалось постоянно съ тѣмъ большей рѣзкостью, чѣмъ ярче и крупнѣе была личность самого правителя. Вотъ почему особенности личнаго характера и міросозерцанія Екатерины II сейчасъ же проявились и въ ея отношеніи къ театру, опредѣлили дальнѣйшій ходъ его жизни, проникая чуть ли не во всѣ стороны многосложной жизни театра и, какъ по удачному выраженію Ключевскаго, время Екатерины II пережило ее самое,

такъ и Екатерининскій періодъ въ исторіи нашего театра вовсе не окончился съ ея смертью, а, наоборотъ, долго еще продолжалъ существовать, захватывая чуть ли не все царствованіе Александра, не говоря уже о правленіи ея ближайшаго преемника.

Историки давно уже отмѣтили свойственную Екатеринѣ страсть законодательствованія. Эта «легисломанія» отъ крупнѣйшихъ сторонъ государственной жизни распространялась и на такія мелочи, которыя глазъ иного, менѣе падкаго на законодательную работу правителя, пожалуй, и оставилъ бы незамѣченными, особенно въ ту горячую и отвѣтственную пору. Сюда относится, между прочимъ, стремленіе Екатерины путемъ законодательныхъ актовъ внести столь любезныя ея сердцу однообразіе и планомѣрность въ ходъ только что наладившейся жизни молодого русскаго театра.

Торжества по случаю коронаціи послужили приличнымъ поводомъ къ возобновленію спектаклей, прерванныхъ изъ-за продолжительнаго траура сначала по Елизаветѣ Петровнѣ, а потомъ и по Петрѣ Θеодоровичѣ. Затѣмъ Екатерина начинаетъ принимать мѣры къ устройству и оживленію театральныхъ зрѣлищъ. Такъ, уже 9 октября 1762 г. она «именнымъ своего Императорскаго Величества указомъ изволила указать будущею весною выписать ко двору Ея Императорскаго Величества компанію достойныхъ французскихъ комедіантовъ, какъ оные прежде, прошлаго 1743 года съ марта мѣсяца по нынѣшній 1762 годъ, находились и на той же суммѣ, какою они прежде содержаны были, 15.000 руб. въ годъ, и въ томъ съ ними на надлежащихъ кондиціяхъ заключить контрактъ и въ томъ, куда надлежитъ, отъ придворной конторы писать». И дѣйствительно, 20 декабря того же 1762 г. выписали «цѣлую французскую компанію комедіантовъ, такожъ въ дополненіе итальянской компаніи въ Венеціи и изъ другихъ мѣстъ пѣвицъ и прочихъ, въ коихъ надобность состоитъ».

Ближайшее завѣдываніе театральными дѣлами входило въ кругъ дѣятельности придворной конторы, при чемъ всѣ распоряженія по театру исходили отъ И. П. Елагина, опредѣленнаго въ кабинетъ «при собственныхъ Ея Императорскаго Величества дѣлахъ у принятія челобитенъ». Хотя офиціально на постъ директора театровъ онъ былъ назначенъ только 20 декабря 1766 г., но и до этого времени онъ постоянно привлекался къ рѣшенію всѣхъ дѣлъ, связанныхъ съ театромъ. Еще ранѣе, 12 декабря 1765 г., былъ изданъ Высочайшій указъ придворной конторѣ такого содержанія: «чрезъ сіе повелѣваемъ Двора Нашего камеръ-юнкеру Василію Бибикову имѣть дирекцію надъ россійскимъ театромъ и всему, что до онаго принадлежитъ, быть въ его вѣдомствѣ, а наставленія въ томъ, по случаю надобности, Придворная контора ему, Бибикову, имѣетъ». Когда 21 мая 1779 Елагинъ былъ уволенъ въ удовлетвореніе его желанія отъ управленія придворными театрами и музыкою, эта должность перешла къ этому самому В. И. Бибикову, нашедшему театраль-

ное хозяйство въ большомъ запущеніи, при чемъ многіе не получали причитавшагося имъ жалованья; но и Бибикову не удалось въ его четырехлѣтнее управленіе театрами наладить ихъ финансы. Это, вѣроятно, и послужило поводомъ примѣнить коллегіальное начало къ завѣдыванію театрами. И 12 іюля 1783 Екатерина повелѣла для управленія различными зрѣлищами и музыкою со всѣми потребными людьми составить особый комитетъ или собраніе. Предсѣдателемъ его былъ назначенъ дѣйств. тайн. сов. А. В. Олсуфьевъ, а въ составъ Комитета вошли: генералъ-поручикъ Мелиссино, камергеры Диповъ и кн. Голицынъ, генералъ-майоръ Соймоновъ и камеръ-юнкеръ Мятлевъ, при чемъ послѣдній былъ назначенъ директоромъ надъ всѣми театрами. Черезъ восемь дней, 20 іюля 1783 года, состоялось первое собраніе Комитета. Вскорѣ, 16 августа 1783 г., И. А. Дмитревскій былъ назначенъ первымъ инспекторомъ россійской труппы, но уже черезъ два года этого достойнѣйшаго руководителя русской труппы замѣнилъ на этой должности актеръ Иванъ Соколовъ, вскорѣ однако опять уступившій эту должность Дмитревскому, что вызвало нѣкоторое недовольство труппы. Коллегіальное завѣдываніе театрами продолжалось недолго, всего два съ половиной года, и съ 14 февраля 1786 г. во главѣ театровъ былъ поставленъ С. Ѳ. Стрекаловъ, еще при Елагинѣ принимавшій участіе въ театральныхъ дѣлахъ, но россійскій театръ былъ по-прежнему оставленъ въ завѣдываніи В. И. Бибикова. При Стрекаловѣ Дмитревскій былъ уволенъ отъ должности инспектора россійскаго театра, «съ полученіемъ полнаго нынѣшняго жалованья по двѣ тысячи рублей въ качествѣ пенсіи». Его замѣнилъ Плавильщиковъ. Въ управленіе Стрекалова задолженность театра достигла громадныхъ размѣровъ 600.000 руб., хотя при немъ и была упразднена итальянская труппа, содержаніе которой обходилось чрезвычайно дорого. Поэтому задолженность эту ставили въ вину исключительно самому Стрекалову, который будто бы ничего не дѣлалъ, ни за чѣмъ не смотрѣлъ, а только «сидя дома, пилъ». 3 марта 1789 управленіе переходитъ къ Н. А. Соймонову и А. В. Храповицкому, которыхъ черезъ два года, въ свою очередь, смѣ-

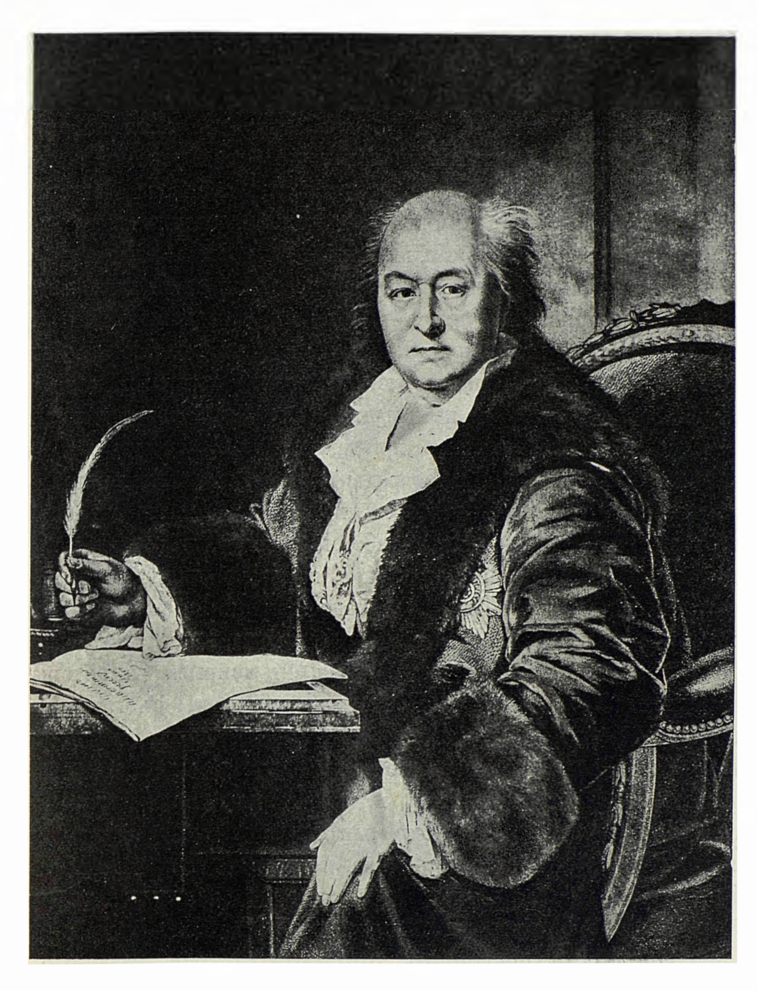


Екатерина II. **Торелли.**

нилъ кн. Н. Б. Юсуповъ, стоявшій во главѣ театровъ до самой смерти Екатерины.

Повидимому, эти безпрерывные переходы отъ одной системы управленія къ другой и частыя смѣны лицъ зависѣли прежде всего отъ того, что ни Комитетъ, ни отдѣльные директора не были въ состояніи наладить финансовую часть управленія театрами, что вызывало большое недовольство со стороны императрицы; это видно хотя бы изъ слѣдующаго ея отвѣта на доводы Соймонова и Храповицкаго объ упорядоченіи театральныхъ финансовъ: «я и теперь не вѣдаю, чего вы отъ меня хотите? я согласилась выдать 163.000 р. и особенно на долги дирекціи и комитету, а годовое для того не назначаю, что вы излишнихъ людей отпустите и во всемъ сдѣлаете упрощеніе расхода, какъ у порядочныхъ людей водится. Все же и потому еще не могу назначить годовое, что счеты театральные приходятъ въ ясность, знатно, на прошедшей недѣлѣ было долгу по вашимъ запискамъ и расходу болѣе 600.000 руб., а нынѣ 574.368 руб. Изъ банка же не возьму». Но въ концѣ концовъ Екатерина отпустила имъ 200.000 руб. на погашеніе театральныхъ долговъ. Уже 13 октября 1766 г. она издаетъ указъ, который долженъ былъ внести извѣстный порядокъ въ расходованіе денежныхъ суммъ на содержаніе личнаго состава театральныхъ служащихъ. Первая его статья предлагала: «разобрать всѣхъ нынѣ при театрѣ находящихся людей и объ излишнихъ, безъ контракта содержимыхъ подать къ намъ настоятельную вѣдомость, чужестранцы ли они, могущіе отсюда отлучиться, или россійскіе подданные, кои безъ пропитанія оставлены быть не могутъ». Уже въ этой первой статьѣ интересы разумной экономіи соединены съ желаніемъ не повредить тѣмъ, кому театръ, и притомъ въ частности русскій, служилъ единственнымъ средствомъ пропитанія. Но, конечно, Екатеринѣ и исполнителямъ ея воли не удалось наладить это щекотливое дѣло такъ, чтобы всѣ остались довольны. И уже черезъ два мѣсяца, въ декабрѣ того же 1766 г., Екатерина должна была признать въ новомъ распоряженіи, что многіе почитаютъ себя обиженными конфирмованнымъ ею «статомъ» для оркестра и театра. Поэтому она оказалась теперь вынужденной «повелѣть господину Елагину самому, такъ, какъ сочинителю того стата, привести все по оному въ прежнее дѣйствіе, дабы онъ тѣмъ самымъ могъ доказать совершенство онаго учрежденія». Однако у насъ есть доказательства, что даже ловкому Ивану Перфильевичу Елагину не удалось на этотъ разъ цѣликомъ осуществить такую задачу: недовольныхъ осталось много.

Въ этомъ «статѣ», опубликованномъ теперь въ Архивѣ Дирекціи Императорскихъ театровъ, для насъ особенно любопытно сравненіе цифръ расхода по отдѣльнымъ отраслямъ тогдашняго театральнаго хозяйства. На оперу и камеръ-музыку ассигновано 37.400 руб. На балетъ 24.100, на французскій театръ 21.000 руб., на русскій театръ 10.500 руб. Было бы однако ошибкой



Иванъ Перфильевичъ Елагинъ.

думать, что сравнительно крайне скупая послѣдняя цифра говоритъ о сознательномъ пренебреженіи власти къ нуждамъ именно русскаго театра. Размѣры этой цифры зависятъ скорѣе отъ того, что выписанные изъ-за границы участники остальныхъ труппъ вполнѣ естественно требовали гораздо болѣе крупнаго вознагражденія, чѣмъ то, которымъ должны были довольствоваться наши доморощенные таланты, между тѣмъ въ тогдашней, напримѣръ, оперной труппѣ на 59 ея участниковъ приходилось только 4 русскихъ.

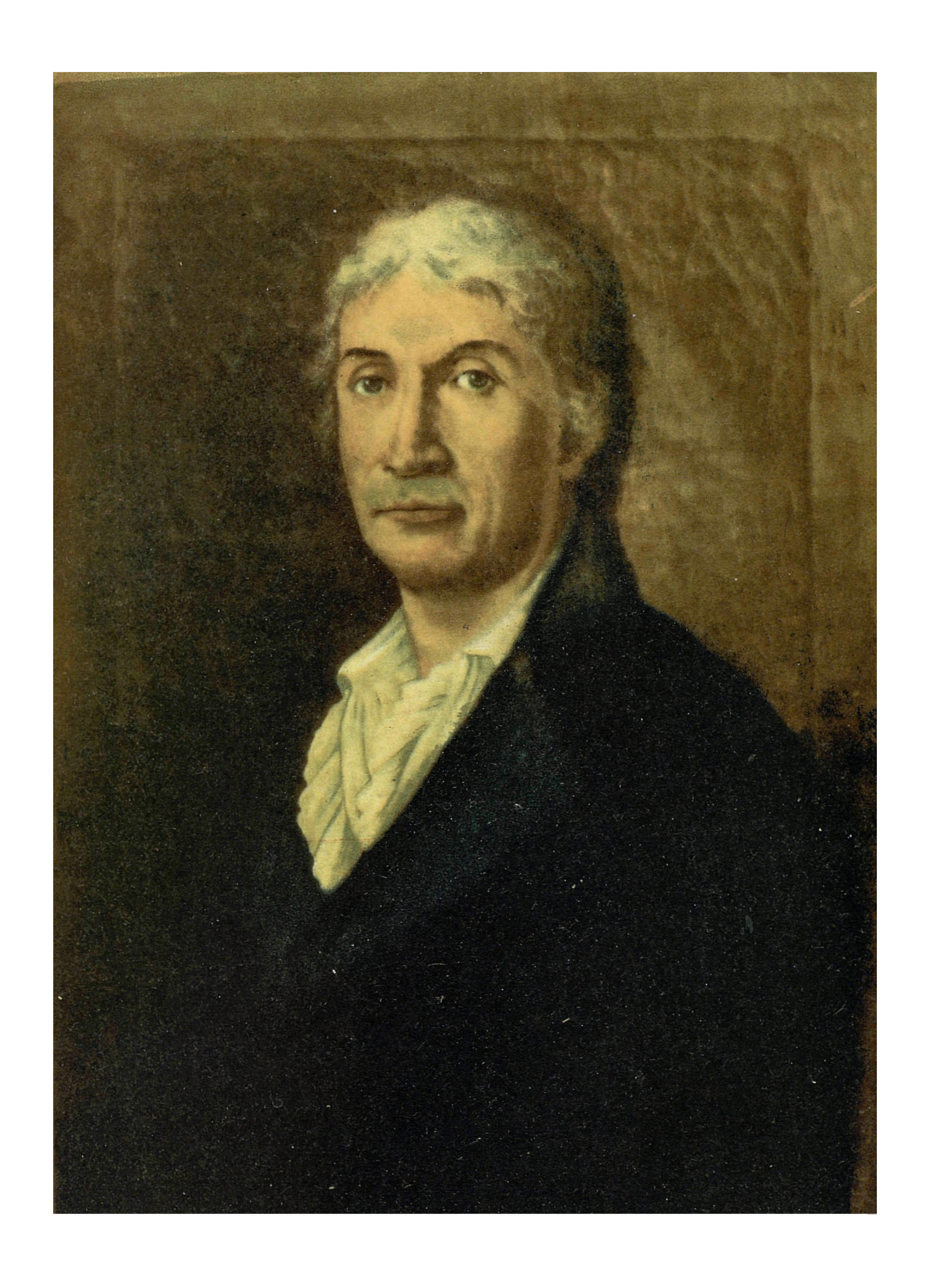
Театръ при Екатеринѣ такъ быстро росъ, что скоро этихъ средствъ оказалось недостаточно. Пришлось смѣту расширить. Точно такъ же накопившаяся практика театральной жизни указала на необходимость новыхъ

распоряженій и узаконеній. Поэтому Екатерина, назначивъ 12 іюля 1783 г. дѣйствительнаго тайнаго совѣтника А. В. Олсуфьева предсѣдателемъ комитета для управленія зрѣлищами и музыкой, въ тотъ же день издала на его имя указъ, въ которомъ писала: «Вамъ извѣстно, что хотя на содержаніе при дворѣ нашемъ разныхъ зрѣлищъ и музыки опредѣлена не малая сумма, но она ежегодно дополняема была платежомъ изъ кабинета Нашего, по причинѣ неисправнаго полученія многими жалованья, сверхъ того, во всѣхъ почти зрѣлищахъ, несмотря на столь знатное для нихъ иждивеніе, видимы были недостатки. Таковыя обстоятельства побудили насъ для поправленія всего этого и для приведенія въ порядокъ сдѣлать новыя распоряженія». Въ этомъ актѣ прежде всего бросается въ глаза стремленіе ослабить личный произволъ директора и внести въ управленіе театрами начала коллегіальности. Это видно хотя бы изъ статьи 9-й: «хотя все управленіе внутреннее театровъ, людей, къ нимъ принадлежащихъ, и музыки, принадлежитъ директору, въ чемъ всѣ и обязаны ему повиновеніемъ, но безъ согласія комитета не можетъ директоръ ни принять никого въ службу, ни отпустить изъ оной, сдѣлать какую-либо прибавку въ окладѣ, а о всемъ томъ предлагаетъ комитету и поступаетъ, какъ въ ономъ опредѣлено по большинству голосовъ». Необходимо однако справедливости ради отмѣтить, что правило это далеко не всегда соблюдалось: при директорѣ вліятельномъ и властномъ комитетъ зачастую превращался въ ширмы, за которыя директоръ пряталъ весь свой произволъ, и остальные члены съ готовностью покрывали всякую блажь директора, такъ что горько приходилось расплачиваться тому опрометчивому актеру, который вздумалъ бы, опираясь на эту статью, искать у комитета защиты отъ директорскаго произвола.

Статья 20-я запрещала «комитету или дирекціи театральной присвоять себѣ исключительное право на зрѣлища, и позволяется заводить всякому благопріятныя для публики забавы, держася только государственныхъ установленій и предписаній въ уставѣ полицейскомъ». Эта статья получаетъ особое значеніе, если припомнить, что впослѣдствіи казенные театры вплоть до царствованія Александра III пользовались монополіей, крайне стѣснявшей правильное развитіе нашего театра. Но, допуская частную иниціативу, законодатель все-таки въ первую голову ставилъ интересы двора. Это видно хотя бы изъ статьи 23, касавшейся репертуара: она предписывала директору наблюдать, «дабы однимъ родомъ зрѣлищъ вмѣсто забавы не наскучить», но «если приказано будетъ у двора дать то зрѣлище, которое къ тому же приготовлено было для публики въ городскомъ театрѣ, то директоръ пріемлетъ мѣры, чтобы для публики другое зрѣлище пріуготовлено было». Здѣсь совершенно ясно подчеркивается подчиненіе спектаклей «для партикулярныхъ смотрителей» интересамъ придворныхъ увеселеній, изъ-за которыхъ постоянно приходилось нарушать весь обиходъ театральной жизни. Точно

Ж. Лагренэ. Императрица Елизавета—покровительница искусствъ. Академія Художествъ.





такъ же статья 97 предписывала «всякое воскресенье, въ которое не случится балъ при дворѣ, дать инструментальную и вокальную музыку». Это давало хоть нѣкоторое оправданіе тѣмъ страннымъ порядкамъ, въ силу которыхъ по «штату» 1766 г. въ расходную смѣту на содержаніе театра, между прочимъ, вносилась сумма въ 9200 руб. на содержаніе бальнаго оркестра. Театру такой оркестръ вовсе не былъ нуженъ, но это показываетъ, какъ тѣсно и неразрывно тогда переплетался публичный театръ съ остальными чисто придворными учрежденіями.



А. В. Олсуфьевъ.

Поставленный теперь во главѣ театральной жизни, Комитетъ черезъ годъ, 1 января 1784 года, издалъ особое «узаконеніе для принадлежащихъ къ придворному театру», въ которомъ предусмотрѣны всѣ отрасли внутренняго театральнаго распорядка. Оно устанавливало порядокъ раздачи ролей и срокъ ихъ изученія, при чемъ запрещалось подъ страхомъ штрафа отказываться отъ назначенной начальствомъ роли, но угрозы эти помогали плохо, и на этой почвѣ за кулисами Екатерининскаго театра возникали недоразумѣнія, подчасъ довольно остраго свойства. Узаконеніе опредѣляло также число репетицій (пробъ)—три—и устанавливало поведеніе на нихъ актеровъ, при чемъ послѣднимъ рекомендовалось во время репетицій «удаляться всякихъ вредныхъ шутокъ и съ благопристойностью сообщать свои мнѣнія о труднѣйшихъ въ пьесѣ мѣстахъ». Затѣмъ «представляющимъ первыя роли давалось право дѣлать замѣчанія исполнителямъ вторыхъ ролей». «Если кто дерзнетъ обижать другого ругательными словами или употребитъ другія наглости во время пробы или представленія, то дирекція будетъ имѣть право не только наложить на виноватаго штрафъ, но, смотря по обстоятельствамъ, дать ему отпускъ», т.-е. уволить его со службы. Одна изъ дальнѣйшихъ статей гласила: «желательно, чтобы всѣ члены театра, который долженъ быть училищемъ благонравія, вели себя всегда съ такой благопристойностью, чтобы впечатлѣнія добродѣтели и благонравія, которыя возбуждать старались авторы своими сочиненіями, не истреблялись чрезъ непорядочные ихъ поступки». Вслѣдствіе сего дирекція освобождается отъ своихъ обязательствъ «противъ тѣхъ, которые дерзнутъ своими поступками причинять безчестіе театру, съ той самой минуты, когда оно отъ кого послѣдуетъ». И дѣйстви-

тельно, дирекціи часто приходилось своими мѣрами карательнаго свойства исправлять нравы актеровъ, способствовать ихъ примиренію и улаживать ихъ ссоры, нерѣдко переходившія въ драки. Но особенно строгими мѣрами наказывались проступки по отношенію къ театральному начальству. Такъ, извѣстенъ случай, когда актера Крутицкаго, занимавшаго видное положеніе въ труппѣ, продержали два дня при конторѣ подъ стражей за поношеніе ругательными словами своего директора.

Необходимо замѣтить, что ни въ одномъ изъ только что разсмотрѣнныхъ документовъ, такъ подробно, а подчасъ и такъ мелочно исчисляющихъ обязанности актеровъ, ни однимъ словомъ не упомянуто ни о ихъ правахъ, ни объ обязанностяхъ дирекціи передъ актерами. Поэтому они оставались совершенно беззащитными и безправными. Это все давало полный просторъ произволу дирекціи, своими распоряженіями часто обнаруживавшей полную несправедливость, и избѣжать ея актерамъ удавалось только въ томъ случаѣ, если имъ на защиту становилась сама императрица.

Составъ отдѣльныхъ труппъ тогдашняго времени былъ строго установленъ тѣми же самыми «статами», заставлявшими подбирать опредѣленное число представителей на каждое положенное по «стату» амплуа; въ зависимости отъ послѣдняго опредѣлялось и годичное жалованье каждому актеру. Для образца достаточно привести слѣдующую роспись артистовъ россійскаго театра по положенію 1766 г.

Первый трагическій и комическій любовники	1,800 руб.
Второй » » » . .	1.600 »
Третій » » » . .	1,500 »
Перъ-нобль. . . .	1,600 »
Перъ-комикъ. . . .	1,600 »
Слуга первый.	1,600 »
Слуга второй. . .	1,300 »
Резонеръ	1,250 »
Подьячій	1,250 »
Два конфиданта	2,200 »
Первая трагическая и комическая любовница	1,700 »
Вторая » » » .	1,600 »
Первая служанка	1,600 »
Вторая служанка . . .	1,300 »
Старуха	1,400 »
Двѣ конфидантки . . .	1,250 »

Приведенные здѣсь размѣры вознагражденія съ теченіемъ времени повышались; такъ, за время Екатерины высшій окладъ актера возросъ съ 800 р. до 2000, а высшій окладъ актрисы поднялся съ 700 тоже до 2000 р., но низшій окладъ актера такъ и остался безъ перемѣнъ въ размѣрѣ 200 руб., при чемъ низшій окладъ актрисы даже палъ съ 250 руб. на 200. Сверхъ



Кн. А. А. Безбородко. Портретъ Топчи.

денежнаго жалованья, актерамъ полагались казенныя квартиры и по 6 саженъ дровъ на годъ. Кромѣ того, труппѣ ежегодно предоставлялось четыре бенефиса, которые по волѣ государыни давались для одобренія талантовъ, «паче же въ природныхъ авторахъ и актерахъ: 1) для сочинителей комедій, трагедій и оперъ, коихъ труды пріобрѣли въ публикѣ хвалу и удовольствіе; 2) для капельмейстеровъ или сочинителей музыки за такіе же успѣхи; 3) для актеровъ, оказавшихъ успѣхи въ ремеслѣ своемъ». Иногда давали бенефисы, сверхъ того, и за особыя услуги дирекціи. Такъ, въ 1784 году актеръ Шпенглеръ получилъ бенефисъ за то, что его «малолѣтнія дѣти всегда употреблялись для представленія на театрахъ». Иногда дирекція, для поощренія, давала угодному ей актеру весь сборъ съ какого-нибудь спектакля. Такъ, 12 января 1791 г. находившемуся уже на пенсіи актеру Якову Шумскому былъ отданъ весь сборъ съ представленія «Амфитріона», въ которомъ онъ игралъ роль

слуги Созія. Это составило 436 руб. Зато провинившихся актеровъ дирекція карала вычетами изъ жалованья, подчасъ довольно значительными. Такъ, когда 6 мая 1793 г., актеръ Гамбуровъ на улицѣ безъ всякой причины ударилъ палкой актера Воробьева, то дирекція распорядилась «за это увѣчье и безчестіе отъ его Гамбурова прибавочное при сей дирекціи жалованье въ 500 руб. производить ему, Воробьеву, доколѣ не примирятся». При вынужденномъ совмѣстномъ жительствѣ на казенныхъ квартирахъ возникали иногда нелады между невольными сосѣдями. Такъ, однажды инспекторъ русской труппы былъ вынужденъ войти въ дирекцію съ рапортомъ, что «квартирующая въ наемномъ домѣ Петровыхъ актриса Пелагея Андреева Рябчикова, будучи въ нетрезвомъ состояніи, дѣлала разныя неблагопристойности и похабства, наводя тѣмъ прочимъ квартирующимъ въ домѣ безпокойство», почему онъ и былъ вынужденъ просить дирекцію «о усмиреніи ея благопристойными наставленіями, начавъ оное тѣмъ, что вывесть ее изъ квартиры».

Съ 1766 г. для актеровъ была установлена пенсія. Правила 1783 г. на этотъ счетъ гласили такъ: «долговременно въ театрахъ, такожъ въ балетахъ и музыкѣ служившіе, кои не будутъ въ состояніи продолжать далѣе труды ихъ, могутъ ожидать пенсіи съ наблюденіемъ однакожъ: 1) что каждому пенсія не можетъ быть дана иначе, какъ по выслуженіи, прилежномъ и безотлучномъ, въ совершенной исправности и послушаніи десятилѣтняго времени; 2) природные россійскіе долженствуютъ пользоваться въ томъ преимуществомъ передъ иностранцами; 3) пенсіи таковыя могутъ быть опредѣляемы, начиная съ самаго меньшаго числа, даже до половины оклада для россійскихъ и до третьей части для иностранныхъ; 4) сверхъ суммы никого на пенсіи не опредѣлять, а ожидать ваканціи; 5) комитетъ въ семъ дѣлѣ обязанъ наблюдать всемѣрную осторожность и справедливость и не инако назначаетъ пенсіи, какъ съ дозволенія Нашего», предписывала государыня.

Считаясь съ денежными средствами актеровъ, театральное начальство предписывало «стараться впредь завести и утвердить, чтобы платье казенное было для роль характерныхъ, а тѣ, что играютъ обыкновенныя роли, обязаны были бы исполнять оныя въ собственномъ ихъ платьѣ», при чемъ требовалось, чтобы оно было «порядочное и приличное роли». Помощь дирекціи по этой статьѣ иногда расширялась въ примѣненіи къ отдѣльнымъ актерамъ. Такъ, въ 1792 г. было постановлено выдавать танцовщицѣ Маріи Грековой и танцовщику Ивану Валберхову изъ спектакльной суммы на башмаки и чулки въ мѣсяцъ каждому по 10 руб. Актриса Екатерина Баранова, сверхъ годового жалованья въ 1100 руб., получала еще за употребленіе при спектакляхъ своихъ уборовъ 300 руб. Иногда дирекція пріобрѣтала у самихъ актеровъ необходимые для нея костюмы. Такъ, актеръ Козьма Гамбуровъ продалъ одну пару тафтяную, цвѣтомъ розовую, женскую, покрытую флеромъ

и вышитую серебромъ и двѣ пары мужскихъ суконныхъ, цвѣтомъ мардоре, вышитыхъ золотомъ, за каждую по 50 рублей, а за всѣ 150 руб.

Екатерина строго слѣдила за исполненіемъ этихъ правилъ, принимая на себя подчасъ обязанности непосредственнаго управленія театромъ. Такъ, въ 1794 г. не занятая въ спектаклѣ актриса Лизанька Сандунова сѣла въ ложѣ, спеціально отведенной для актрисъ, но смотритель за сборами оттуда ее вывелъ и предложилъ ей перейти въ «парадисъ». Сандунова не согласилась, настаивая на своемъ правѣ сидѣть въ ложѣ. Дирекція встала на защиту своего чиновника, и Сандуновой пришлось искать защиты у самой императрицы. Но Сандунову государыня давно знала и любила, поэтому ея вмѣшательство еще можно было бы объяснить особымъ расположеніемъ императрицы къ лично извѣстной ей актрисѣ. Однако во многихъ случаяхъ государыня вмѣшивалась въ разборъ столкновеній артистовъ, лично ей почти вовсе неизвѣстныхъ. Такъ, однажды ей пришлось потратить не мало времени на разборъ претензіи одной оперной артистки изъ иностранокъ, жаловавшейся, что у нея вдругъ почему-то отняли ту роль въ оперѣ, которую она уже не разъ исполняла. Еслибы Екатерина не стояла такъ близко къ своему придворному театру, то, конечно, такіе закулисные дрязги до нея не доходили бы.


Татьяна Михайловна Тропольская, Придворнаго Россiйскаго Театра Первая Актриса.

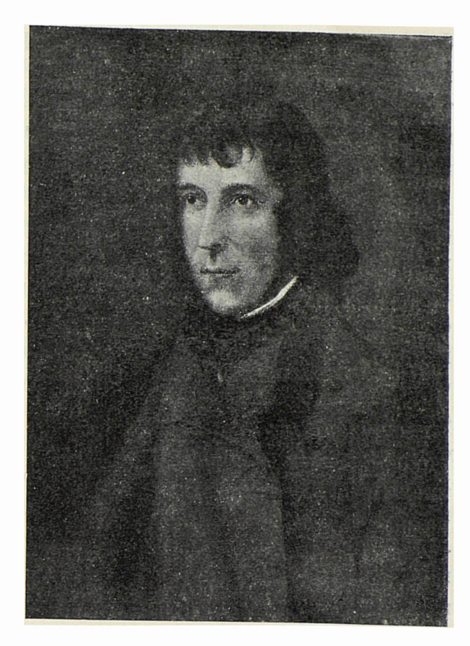
Во время представленія на придворной сценѣ комедіи «Привидѣніе съ барабаномъ» молодая актриса А. М. Мусина-Пушкина, привезенная въ столицу ярославцами, оступилась и повредила себѣ ногу. Императрица этимъ очень встревожилась и послала къ ней своихъ докторовъ, продолжая во все время болѣзни справляться о ея здоровьѣ. Когда артистка окончательно по-

правилась, благодаря этому тщательному уходу, и снова выступила на сценѣ, императрица очень обрадовалась и наградила ее очень горячими апплодисментами. Вскорѣ А. М. вышла замужъ за Дмитревскаго. Этотъ оказавшійся очень удачнымъ бракъ вызвалъ полное сочувствіе императрицы. Она назначила день для спектакля въ пользу новобрачныхъ и впослѣдствіи продолжала поддерживать эту чету, живо интересуясь ея жизнью. И примѣровъ такого участливаго отношенія императрицы къ актерамъ можно было привести не мало. Въ какія мелочи театральнаго дѣла входила Екатерина, показываетъ хотя бы слѣдующее ея распоряженіе: «на придворномъ театрѣ наблюдать и исполнять нижеслѣдующее: 1) чтобы передовыя плошки были изъ бѣлаго воску, каждая о четырехъ свѣтильняхъ, по сдѣланному образцу, 2) заднія плошки между кулисъ изъ желтаго воску съ шестью свѣтильнями по образцу же». Какъ надо любить театръ и съ какою серьезностью относиться къ нему, чтобы находить время среди государственныхъ дѣлъ для такихъ мелочей, о которыхъ, конечно, позаботились бы и безъ Екатерины! Очевидно, ей самой доставляло удовольствіе входить въ мельчайшія подробности театральнаго управленія.

Составъ актеровъ въ Екатерининскую эпоху былъ очень пестрый. Прежде всего ядромъ труппы являлись, кромѣ ярославцевъ, еще тѣ актеры «изъ неслужилыхъ людей», которыхъ въ дополненіе къ ярославцамъ еще Елисавета повелѣла навербовать въ составъ труппы своего театра. Изъ подчеркнутаго выраженія «изъ неслужилыхъ людей» дѣлаютъ правильный выводъ, что люди служилые, чиновные, профессіональными актерами быть не могли. Правда, Сумароковъ, въ бытность свою директоромъ театровъ, выхлопоталъ у императрицы для актеревъ право носить шпаги, что составляло привилегію одного дворянства. Но и этотъ почетный аттрибутъ не измѣнилъ по существу унизительнаго общественно-правового положенія актеровъ. Во всякомъ случаѣ людей привилегированныхъ сословій мы среди нихъ не видимъ при Екатеринѣ. Кромѣ питомцевъ театральныхъ школъ, за свою подготовку обязанныхъ служить на сценѣ, мы встрѣчаемъ среди актеровъ людей, пришедшихъ туда изъ той же провинціи, которая раньше дала театру Волкова съ товарищами. Такъ, документы называютъ Василія Рыкалова поступившимъ «изъ актеровъ Тульскаго намѣстничества», при чемъ не исключена возможность, что Рыкаловъ игралъ на сценѣ какого-нибудь крѣпостного театра Тульскаго намѣстничества. Попадали на сцену сыновья приказныхъ и купцовъ, приводимые сюда обычно горячею любовію къ театру, начавшей все болѣе охватывать тогдашнее общество. Такъ, Я. Е. Шушеринъ былъ сыномъ бѣднаго московскаго приказнаго, А. С. Яковлевъ—сынъ костромского купца, рано осиротѣвшій и сперва сидѣвшій въ лавкѣ своего опекуна. П. А. Плавильщиковъ—тоже сынъ московскаго купца.

Еще болѣе скудны наши свѣдѣнія о томъ, откуда пополнялся женскій

составъ труппы. Что это была нелегкая задача, показываетъ объявленіе, напечатанное 27 іюля 1757 въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ»: «Женщинамъ и дѣвицамъ, имѣющимъ способность и желаніе представлять театральныя дѣйствія, также пѣть и обучать тому другихъ, явиться въ канцелярію Императорскаго Московскаго Университета», гдѣ тогда подбиралась своя труппа. Неизвѣстно, сколько женщинъ откликнулось на это объявленіе, но уже самый призывъ черезъ газеты показываетъ, что охотницъ было мало, да это и не удивительно: при тогдашнемъ отношеніи общества къ дѣятелямъ сцены только выбитая житейскими невзгодами изъ семейныхъ рамокъ женщина могла рѣшиться выступить на сценѣ. Между тѣмъ руководителямъ театра приходилось быть чрезвычайно осторожными при выборѣ предлагаемыхъ услугъ. Неудачный выборъ могъ надолго подорвать только что слагавшееся общественное довѣріе къ молодому театру, какъ это и случилось въ семидесятыхъ годахъ, когда гремѣвшее на всю Москву поведеніе даровитой, но слишкомъ падкой къ вину и расточительной на свои ласки актрисы Ивановой доставило руководителямъ театра не мало тяжелыхъ минутъ. Правда, тогдашнему театру нужно было меньше актрисъ, потому, что только молодыя роли исполнялись женщинами, а амплуа т. н. комическихъ старухъ долго еще оставалось за актерами, такъ что появлялись даже особые специалисты на эти роли, напримѣръ, знаменитый товарищъ Волкова, Шумскій, съ такимъ успѣхомъ игравшій въ «Недорослѣ» Еремѣевну.



А. М. Крутицкій.

Большинство актрисъ поставляла, повидимому, провинціальная сцена, гдѣ бывали случаи, что простую цыганку приходилось возводить въ званіе первой актрисы, какъ это было въ Харьковѣ, съ восторгомъ встрѣтившемъ и такую актрису. Пополнялась какъ балетная, такъ и драматическая труппа и изъ театральной школы, при чемъ зачастую актрисы, сперва поступавшія въ балетъ, затѣмъ переходили въ драму. Извѣстны весьма частые браки русскихъ артистокъ съ своими товарищами по сценѣ, при чемъ нерѣдко

браки эти заключались еще въ ту пору, когда невѣсты числились ученицами школы. Въ такихъ случаяхъ ихъ уже со дня свадьбы зачисляли въ составъ труппы. Любопытно, что за весь XVIII вѣкъ мы знаемъ только одинъ случай, когда актриса вышла замужъ за лицо, не принадлежавшее къ составу театральнаго управленія: въ 1767 г. танцовщица Аграфена Игнатьева по особому разрѣшенію начальства вышла замужъ за поручика и кабинетъ-курьера Рудавскаго. Правда, и знаменитая трагическая актриса Троепольская была замужемъ за чиновникомъ, но, повидимому, она вышла замужъ за него еще до поступленія на сцену. Это все показываетъ, что въ то время на актрису общество смотрѣло такъ, что бракъ ея съ человѣкомъ не театральнымъ могъ имѣть мѣсто только въ видѣ исключенія. Попутно слѣдуетъ отмѣтить, что тогда сценическіе дѣятели жениться и выходить замужъ могли только съ разрѣшенія высшаго начальства. Въ противномъ случаѣ ихъ ожидало суровое наказаніе. Такъ, актеръ россійской труппы Сторожевъ былъ посаженъ подъ стражу при театральной конторѣ впредь до повелѣнія г. театральной дирекціи главнаго директора за недозволенный бракъ. Это служитъ лучшимъ доказательствомъ того, какъ сильно были актеры подчинены высшему начальству даже въ предѣлахъ своей частной жизни. Это несомнѣнно наложило свой отпечатокъ на весь обликъ русскаго актера, обязаннаго безпрекословно повиноваться всякому капризу людей, подчасъ ничего не понимавшихъ въ искусствѣ, смотрѣвшихъ на театръ, какъ на всякую другую область чисто канцелярскаго вѣдѣнія и обращавшихся съ придворными актерами почти такъ же, какъ съ придворными конюхами или истопниками. Отъ этого безграничнаго произвола не спасали ни художественный талантъ, ни высокія нравственныя достоинства артиста, ни глубокое пониманіе имъ задачъ своего искусства. А уже при Екатеринѣ нашъ театръ располагалъ артистами, очень вдумчиво смотрѣвшими на свое дѣло и по широтѣ взглядовъ на него достойными занять мѣсто рядомъ съ выдающимися дѣятелями западной сцены того времени. Всѣмъ извѣстно имя Дмитревскаго; его дѣятельность мало чѣмъ уступаетъ вліянію Лекэна на французскій театръ. Литературные труды доставили ему мѣсто среди первыхъ членовъ Россійской Академіи. Душевныя его качества вызывали уваженіе наиболѣе достойныхъ представителей тогдашняго общества. Но для характеристики тогдашняго міра актеровъ необходимо имѣть въ виду, что среди нихъ Дмитревскій не стоялъ одиноко. С. Т. Аксаковъ второе послѣ него мѣсто отводилъ Шушерину, и съ этимъ нельзя не согласиться, ознакомившись хотя бы со слѣдующими его воззрѣніями: «Репетиція — душа пьесы,—только тогда пьеса получаетъ полное достоинство, когда хорошо срепетована. Постороннихъ людей на репетиціи никогда пускать не должно: они мѣшаютъ и развлекаютъ, и притомъ при нихъ совѣстно будетъ замѣчать что-нибудь другому и самому получить замѣчаніе. Генеральная репетиція должна происходить точно

съ такою же отчетливостью, какъ и настоящее представленіе. Какъ бы пьеса ни была тверда, сколько бы разъ ее ни играли, непремѣнно надобно дѣлать репетицію, въ полголоса, но со всѣми интонаціями, поутру въ день представленія. Во всю жизнь мою я убѣждался въ необходимости этого правила. Нерѣдко случалось мнѣ играть, будучи не совсѣмъ здоровымъ или нѣсколько разсѣяннымъ или просто не въ духѣ. Генеральная репетиція оставалась свѣжею въ памяти и помогала мнѣ тамъ, гдѣ бы я могъ сбиться и сыграть невѣрно». Подъ этими строками подписался бы съ удовольствіемъ и самъ М. С. Щепкинъ, которому спустя полвѣка приходилось настойчиво и не всегда успѣшно доказывать справедливость этого мнѣнія.



С. Н. Сандуновъ.
Изъ собр. Ровинскаго. Рус. Гр. П. (Румянц. музей).

Если одни актеры такъ серьезно смотрѣли на свои обязанности, то были въ свою очередь и такіе, на которыхъ поступали жалобы, будто «они, когда хотятъ, играютъ, а когда не хотятъ, то изъ половины начатой комедіи или трагедіи перестаютъ и такъ, не докончивъ, оставляютъ, причиною представляя холодъ».

Съ П. А. Плавильщиковымъ на сцену пришелъ человѣкъ университетскаго образованія, другъ и единомышленникъ знаменитаго впослѣдствіи П. И. Страхова, да и самъ Плавильщиковъ, изобрѣтатель натуральнаго метода преподаванія по картинкамъ отечественной исторіи, сдѣлавшись актеромъ, занималъ каѳедру, преподавая въ Академіи Художествъ и въ кадетскомъ корпусѣ словесность «по собственному начертанію», а въ Горномъ корпусѣ риторику «своего собственнаго сочиненія». О свойствахъ этихъ курсовъ Плавильщикова и вообще о степени его развитія можно судить по его статьямъ о театрѣ, въ которыхъ онъ выступилъ горячимъ сторонникомъ національнаго направленія въ области репертуара и высказывалъ мысли, сильно напоминающія воззрѣнія Лукина. Какъ бы ни относиться къ этимъ его мнѣніямъ, несомнѣнно, что въ лицѣ Плавильщикова Екатерининскій театръ обладалъ весьма просвѣщеннымъ актеромъ.

Но для театра и его успѣха прежде всего нуженъ талантъ актера. Екатерининскій театръ не могъ пожаловаться на недостатокъ талантливыхъ актеровъ. Дмитревскій, Крутицкій, Шумскій, Плавильщиковъ, Шушеринъ, Яковлевъ, Померанцевъ, Ожогинъ, мужъ и жена Сандуновы, Мусина-Пушкина, Синявская, Иванова, Калиграфова и многіе другіе артисты различными свойствами своей игры вызывали настолько горячій восторгъ зрителей, что память объ ихъ игрѣ долго жила среди театраловъ, часто признававшихся, что смѣнившіе актеровъ Екатерининскаго театра дѣятели сцены не сумѣли ихъ

замѣнить, такъ что ихъ уходъ со сцены или вызванный старостью переходъ на менѣе отвѣтственное положеніе вызывали у многихъ чувство неподдѣльнаго сожалѣнія. Но теперь очень трудно составить даже отдаленное представленіе объ особенностяхъ игры актеровъ того времени или даже вообще уловить присущій театру того времени характеръ выполненія. Недавно была сдѣлана попытка подойти къ разрѣшенію этого дѣйствительно первостепеннаго по своей важности вопроса путемъ ознакомленія съ тогдашними сочиненіями по теоріи сценическаго искусства, но это—путь очень обманчивый и ненадежный. Во-первыхъ, быть можетъ, нигдѣ теорія не отступаетъ такъ сильно отъ практики, какъ именно въ области сценическаго искусства. Во-вторыхъ, и объ этой-то теоріи намъ приходится судить по терминамъ случайнаго и неуловимаго характера: что одному кажется правдивымъ и жизненнымъ, то другой находитъ напыщеннымъ и совершенно условнымъ. Далѣе, разбросанныя по журналамъ того времени замѣтки объ игрѣ актеровъ рискованно превращать въ матеріалъ по исторіи русскаго театра, прежде всего потому, что тогдашніе журналисты не особенно стѣснялись непосредственныя наблюденія надъ родной дѣйствительностью смѣшивать съ переводами иностранныхъ статей, вовсе не отражавшихъ явленій русской жизни. Къ тому же по отдѣльнымъ журнальнымъ статьямъ трудно составить себѣ представленіе о господствующемъ направленіи искусства, а оно-то для насъ особенно любопытно: вѣдь за перо чаще берутся неудовлетворенные новаторы и искатели, чѣмъ представители преобладающаго направленія. Вотъ почему этотъ матеріалъ надежнѣе и безопаснѣе оставить въ покоѣ, ограничиваясь приведеніемъ описаній игры отдѣльныхъ актеровъ. Напримѣръ, очень характеренъ слѣдующій разсказъ, какъ сдержанный и уравновѣшенный Плавильщиковъ игралъ Эдипа въ знаменитой трагедіи Озерова. «Съ страшнымъ восклицаніемъ: «храмъ Эвменидъ!» вскакивалъ Плавильщиковъ съ мѣста и нѣсколько секундъ стоялъ, какъ ошеломленный, содрогаясь всѣмъ тѣломъ. Затѣмъ мало-по-малу онъ приходилъ въ себя, устремлялъ глаза на одинъ пунктъ и, дѣйствуя руками, какъ бы отталкивалъ отъ себя фурій, продолжалъ дрожащимъ голосомъ и съ разстановкой: «Увы, я вижу ихъ... онѣ стремятся въ ярости... съ отмщеніемъ ко мнѣ (глухо и порывисто): въ рукахъ змѣи шипятъ... ихъ очи раскаленны (усиленно) и за собой влекутъ (въ крайнемъ изнеможеніи) всѣ ужасы геенны», и съ окончаніемъ стиха стремительно упадалъ на камень». Насъ не должно смущать, что это описаніе относится къ началу XIX вѣка: Плавильщиковъ и тогда продолжалъ играть по-прежнему, почему эти пріемы игры надо связывать именно съ театромъ Екатерининскаго времени. И этотъ же самый авторъ нисколько не затрудняется признать именно Плавильщикова «проводникомъ простоты и естественности»—лучшее доказательство, какъ относительны подобныя сужденія.

Есть у насъ, однако, основаніе утверждать, что уже тогда актеры стремились къ точному воспроизведенію на сценѣ дѣйствительности, по крайней мѣрѣ въ бытовой комедіи. Когда подъ старость Лизанькѣ Сандуновой пришлось играть роль старой еврейки въ пьесѣ «Удача отъ неудачи или приключеніе въ жидовской корчмѣ», она именно хлопотала о томъ, чтобы найти старую еврейку, внимательно изучала особенности ея бытового облика и характерные жесты, и затѣмъ все это точно воспроизвела на сценѣ. Это было сценическое проявленіе того самаго реализма, подъ властью котораго и Фонвизинъ ходилъ по улицамъ, прислушиваясь къ говору базарныхъ торговокъ и прилежно внося въ пьесы итоги своихъ наблюденій.



А. В. Храповицкій.

Какъ разъ въ ту пору на Западѣ Дидро обнародовалъ свой знаменитый «Парадоксъ объ актерѣ», въ которомъ такъ опредѣленно былъ поставленъ вопросъ о сравнительныхъ преимуществахъ двухъ направленій въ сценическомъ искусствѣ: долженъ ли актеръ, изображая на сценѣ страсти, самъ ихъ переживать, цѣликомъ сливаясь по своимъ чувствамъ съ изображаемымъ имъ лицомъ, или же его задача иная: только технически воспроизводить эту страсть, оставаясь лично внѣ всякой ея власти и ни на минуту не теряя самообладанія и точнаго разсчета. Извѣстно также, что въ Парижѣ это разномысліе не носило отвлеченнаго характера, возникши изъ самой практики французской сцены, гдѣ оба направленія имѣли видныхъ представительницъ въ лицѣ знаменитыхъ «артистокъ-соперницъ» Клэронъ и Дюмениль. Есть основанія думать, что и къ намъ оба эти направленія проникли уже въ Екатерининскую эпоху, при чемъ въ лицѣ А. С. Яковлева театръ имѣлъ наиболѣе яркаго представителя игры нутромъ, тогда какъ его учитель Дмитревскій придерживался совершенно иныхъ пріемовъ игры, весь ея успѣхъ строя на до тонкости разработанной техникѣ, во всеоружіи которой ему нечего было бояться какихъ бы то ни было неожиданностей и случайностей. Ближе къ Дмитревскому стояли въ этомъ направленіи Плавильщиковъ и Шушеринъ, только благодаря неустанной работѣ надъ своими неблагодарными данными и благодаря настойчивости достигшій перваго положенія на сценѣ, куда его сперва едва пустили изъ милости и гдѣ онъ вначалѣ былъ безконечно счастливъ переписывать роли по 3 коп. за листъ и считалъ за особенное счастье замѣнить больного суфлера.

При этомъ, однако, необходимо постоянно имѣть въ виду, что по самому характеру тогдашняго репертуара тогда невозможно было появленіе актера на сценѣ безъ предварительнаго изученія техники своего искусства. И декламація, и область жестовъ и разъ навсегда установленныхъ положеній, нерушимо продержавшихся въ обиходѣ нашего театра чуть ли не до Щепкина, исключали возможность игры безъ спеціальной подготовки, и въ этомъ отношеніи современный нашъ театръ не имѣетъ ничего общаго съ тѣмъ, что наблюдалось лѣтъ сто тому назадъ.

Объ игрѣ актеровъ идетъ толкъ и въ многочисленныхъ сатирическихъ журналахъ того времени. Такъ, въ «Сатирическомъ Вѣстникѣ» читаемъ: «по мнѣнію актеровъ, ноги и руки могутъ изъяснять болѣе, чѣмъ лицо. Для сего самого обычно относятъ они одну руку вверхъ, а другую стоя сильно прижимаютъ къ тѣлу, что въ продолженіе всей пьесы представляетъ изъ себя статую въ древнемъ вкусѣ или такого стариннаго бойца, который выжидаетъ на себя соперника. Они также почитаютъ великою красой выпяливать глаза, а пальцы той руки, которою дѣйствуютъ, такъ протягивать, дабы казалось, что никакая сила не можетъ опять согнуть. Въ разсужденіи голоса они также весьма знающи. Нѣкоторые изъ актеровъ кричатъ, что есть силы, другіе же произносятъ слова нараспѣвъ, такъ что отъ сего почти всегда комедія кажется оперой». Но было бы рискованно упустить изъ виду, что здѣсь мы имѣемъ дѣло съ отзывомъ сатирическаго журнала, умышленно обращающаго вниманіе только на отрицательныя стороны разсматриваемаго явленія. Менѣе всего возможно также распространять этотъ отзывъ на всѣхъ безъ исключенія актеровъ того времени. Зато по этому отзыву можно составить извѣстное представленіе о запросахъ и требованіяхъ хотя бы части тогдашней публики.

Существованіе строго установленныхъ казенными правилами амплуа нисколько не спасало актеровъ отъ необходимости играть роли самаго противоположнаго свойства. Правда, если Плавильщиковъ игралъ и короля Лира, и Тараса Скотинина, то это зависѣло прежде всего отъ исключительнаго разнообразія его таланта, но вотъ чего требовалъ договоръ, заключенный Варварой Новиковой при вступленіи въ труппу россійскаго театра: «по должности своей она, Варвара Новикова, обязана учить, играть и пѣть на придворныхъ театрахъ, гдѣ приказано будетъ, всѣ первыя женскія роли, а иногда и мужскія, какъ въ операхъ, такъ въ комедіяхъ и драмахъ, занимая тѣ роли или одна сама собою, или раздѣленно съ другими и не разбирая того, служанку ли, старуху, крестьянку или другое лицо представлять будетъ, короче говоря, она обязана играть всѣ тѣ роли, къ которымъ она отъ дирекціи признана будетъ». Неудивительно, что при такихъ условіяхъ актеры почти не знали спеціальности, выступая во всѣхъ родахъ сценическаго искусства, при чемъ такое разнообразіе особенно цѣнили: такъ, въ особенную похвалу Лизанькѣ




2 п. Театральные костюмы временъ Екатерины II.
Собр. К. А. Сомова.

Сандуновой ставили то, что «въ русской и итальянской оперѣ она игрѣ своей никогда не имѣла покору». Любили также театралы того времени, если мужскую роль отдавали молодой актрисѣ, обладавшей къ тому же красивыми ногами. Такъ, ту же Сандунову какой-то восторженный театралъ прославлялъ, восклицая:

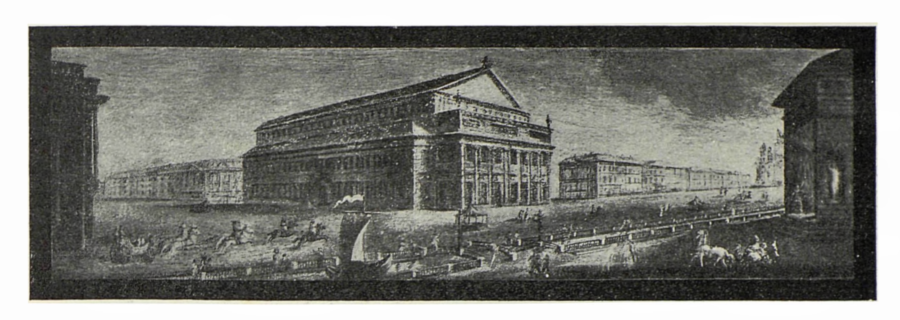
Въ костюмѣ женщины разишь,
Мужчиной сердце отняла
И, нехотя, хвалить велишь.

Но это разнообразіе шло актерамъ на пользу: участіе въ операхъ развивало голосъ и, стало быть, благотворно отражалось на драматической читкѣ артистовъ. Участіе въ балетахъ придавало имъ необходимую гибкость и эластичность въ движеніяхъ, изощряло ихъ maintien и вообще способствовало большей живости ихъ игры. Кромѣ того, комическія оперы, занимавшія такое видное мѣсто въ репертуарѣ того времени, требовали отъ актера, чтобы онъ умѣлъ не только играть и справляться съ драматическимъ текстомъ, но и пѣть и танцовать, такъ какъ пьесы эти временами ничѣмъ не отличались отъ балета или оперы. Не будь у актеровъ того времени такой разносторонней подготовки, они не смогли бы справиться съ этими пьесами. Поэтому ихъ разносторонность нельзя объяснить одной только малочисленностью труппъ того времени, заставлявшей будто бы одного и того же

актера примѣнять къ самымъ разнообразнымъ представленіямъ: люди нашлись бы сравнительно легко; напротивъ, болѣе, кажется, правильно здѣсь усматривать взаимную связь между составомъ тогдашняго репертуара и этимъ умѣньемъ актеровъ удовлетворять самымъ разнообразнымъ потребностямъ: особенность тогдашняго репертуара, конечно, постоянно принималась во вниманіе при подготовкѣ будущихъ актеровъ. Но, въ свою очередь, и драматурги того времени не стали бы сочинять такихъ пьесъ, еслибы не были увѣрены, что найдутъ въ труппѣ актеровъ, способныхъ справиться и съ танцами, и съ номерами пѣнія, какъ бы сложны они ни были.

Особенности тогдашнихъ пьесъ сказались и на созданіи такихъ амплуа, которыя со временемъ потеряли свое первостепенное значеніе. Въ комедіяхъ того времени вся интрига сосредоточена на роли оборотистаго изворотливаго слуги, усерднаго пособника юныхъ, благородныхъ, но безвольныхъ и тугихъ на изобрѣтательность господъ. Этотъ персонажъ, унаслѣдованный Мольеромъ отъ античной комедіи, въ XVIII вѣкѣ несъ на своихъ плечахъ всю тяжесть центральнаго положенія въ пьесѣ, особенно съ тѣхъ поръ, какъ Бомарше придалъ какъ разъ въ ту пору своему Фигаро еще большее значеніе общественной окраской этой роли, очень полюбившейся и на сценѣ русскаго театра. И вотъ мы видимъ, что выдающіеся актеры того времени специализируются на роляхъ слугъ. Таковъ былъ Ожогинъ, неистощимое буффонство яркой игры котораго будто бы заставляло деревенскихъ барынь нарочно ѣздить въ Москву, чтобы только посмотрѣть Ожогина въ многочисленныхъ роляхъ этого амплуа. Но особенно выдвинулся на этихъ роляхъ Сила Николаевичъ Сандуновъ. Сынъ богатаго грузинскаго выходца, братъ будущаго знаменитаго профессора Московскаго Университета, онъ не удовольствовался положеніемъ канцелярскаго служителя и сталъ готовиться къ сценѣ подъ руководствомъ Шушерина. Своей ловкостью, простотой и природнымъ умомъ онъ сразу выдвинулся на сценѣ, сначала Петербурга, потомъ Москвы, именно на роляхъ молодыхъ слугъ въ комедіяхъ. Его положеніе въ труппѣ крѣпло и отъ того, что, кромѣ таланта, онъ обладалъ умѣньемъ въ нужную минуту постоять за себя и не подчиниться безропотно театральнымъ чиновникамъ. Они имѣли случай не разъ испытать на себѣ силу его отпора и предпочитали, минуя такого неудобнаго актера, срывать свой гнѣвъ на его болѣе беззащитныхъ товарищахъ. Щедро надѣленный природнымъ остроуміемъ и даромъ поэтическаго творчества, онъ могъ въ любую минуту сочинить отъ себя такое дополненіе къ роли, которое по своей злободневности должно было обратить особое вниманіе зрителей. Подчасъ онъ прибѣгалъ къ этому для защиты своихъ интересовъ.

Очень не одинаковъ былъ нравственный уровень актеровъ того времени. Если Дмитревскій, Плавильщиковъ и Шушеринъ стояли въ этомъ отношеніи гораздо выше громаднаго большинства своихъ зрителей, то не было не-



Большой театръ въ СПБ.

достатка и въ такихъ актерахъ, которые своимъ поведеніемъ только еще больше роняли и безъ того не особенно высоко стоявшее въ глазахъ тогдашняго общества званіе актера. Точно также наряду съ такими во всѣхъ отношеніяхъ безупречными женщинами, какъ Троепольская, или жена Дмитревскаго А. М. Мусина-Пушкина, въ тогдашнихъ труппахъ были и «неистовыя бакханты» въ родѣ пресловутой Елизаветы Ивановой, подвиги которой давали обильную пищу для скандальной хроники тогдашней Москвы, вовсе не отличавшейся особенной скромностью въ этомъ направленіи. Но и эта самая Елизавета Иванова была смущена черезчуръ «растерзаннымъ кондуитомъ» той актрисы, которая была принята на сцену россійскаго театра изъ черницъ Дѣвичьяго монастыря. Цѣлый годъ она не показывалась на сценѣ, но зато внѣ ея такъ вела себя, что 27 августа 1785 г. россійскаго театра правящій временно должность инспектора актеръ Соколовъ, призванный въ комитетъ, доложилъ, что «нѣкоторыя россійскія актрисы, гнушаясь происходящей отъ ней худой молвы, не желаютъ съ нею быть въ должности». Если до такого бойкота дѣло доходило и не часто, то все-таки даже въ казенныхъ бумагахъ того времени хранится не мало отзвуковъ жалобъ на предосудительное поведеніе тогдашнихъ актрисъ. Зачастую простая выгода и желаніе сравниться съ болѣе удачливыми подругами заставляли актрису «презентовать амурины услады» «знатнымъ персонамъ отъ двора и гвардіи», сталкиваясь здѣсь прежде всего съ объятьями своего театральнаго начальства. Въ этомъ отношеніи особенно славился извѣстный Ив. Пер. Елагинъ. И нужно было много смѣлости и твердости со стороны тогдашней актрисы, чтобы не только совсѣмъ избѣжать этихъ ласкъ, но хоть на время отъ нихъ избавиться, когда онѣ становились особенно тягостными и несносными, хотя бы потому, что актриса искренно отдавала свое сердце не столь знатному и богатому, но милому ей избраннику. Такую борьбу пришлось выдержать извѣстной любимицѣ государыни, Лизанькѣ Урановой. Обыкновенно разсказываютъ, что за ней долго и настойчиво, но совершенно безуспѣшно ухаживалъ плѣненный ея

рѣдкой красотой Безбородко. Однако, повидимому, болѣе довѣрія заслуживаетъ разсказъ Грибовскаго, что Лизанька состояла возлюбленной Безбородко. Это лишаетъ ее романтическаго ореола, но болѣе подходитъ къ общему облику Лизаньки, не отличавшейся особенной скупостью на свои ласки. Какъ бы ни было, встрѣча съ молодымъ красавцемъ Силою Сандуновымъ заставила ее отдать рѣшительное предпочтеніе товарищу по сценѣ передъ великимъ государственнымъ дѣятелемъ. Молодые артисты рѣшили пожениться, Екатерина одобрила выборъ своей любимицы, подарила ей перстень, и часто справлялась, когда же будетъ свадьба. Но Безбородко не хотѣлъ уходить съ дороги и прибѣгъ къ содѣйствію ближайшаго начальства Лизаньки: директора театровъ Соймоновъ и Храповицкій всячески мѣшали этому браку, и съ ихъ хитростями бороться было трудно: они надумали удалить непрошеннаго соперника, надѣясь, что Лизанька въ разлукѣ про него забудетъ. Но наканунѣ отъѣзда въ эту замаскированную ссылку 10 января 1791 г. Сила Сандуновъ прочелъ со сцены совершенно неожиданно стихотвореніе съ намеками на всю эту исторію. Слишкомъ прозрачные намеки были публикой легко поняты, пошли слухи, коснувшіеся и императрицы, разгнѣвавшейся на пособничество Соймонова и Храповицкаго Безбородко, а вскорѣ и Лизанька во время представленія оперы Екатерины «Ѳедулъ съ дѣтьми» подала августѣйшему автору письмо съ просьбой «учинить ее счастливой, совокупя съ ея любезнымъ женихомъ». Черезъ три дня влюбленныхъ повѣнчали въ малой придворной церкви, а Храповицкій и Соймоновъ были устранены отъ театральнаго управленія. Ихъ мѣсто занялъ кн. Н. Б. Юсуповъ. Но онъ продолжалъ тѣснить Лизаньку, «которой все преступленіе въ томъ, что любитъ своего мужа и не хочетъ сдѣлаться въ угоду честолюбцамъ развратной женщиной»: такъ писала по крайней мѣрѣ она сама. Придравшись къ какому-то пустяку, кн. Юсуповъ арестовываетъ Силу Сандунова, но Лизанька сообразила, что въ этомъ случаѣ больше всего имѣло значенія желаніе разъединить ее съ мужемъ, и потому добровольно раздѣлила съ нимъ арестъ. Для той же худо скрываемой цѣли, кн. Юсуповъ разрѣшаетъ отпускъ только Сандунову, а жену удерживаетъ на службѣ въ Петербургѣ подъ предлогомъ, что она питомица театральной школы. Очевидно, кому-то нужно было удалить неудобнаго мужа, а жену, наоборотъ, удержать въ Петербургѣ подъ своей властью. Такъ продолжалось дѣло до 8 мая 1794 г., когда императрица особымъ указомъ уволила ихъ отъ службы театральной дирекціи. Эти злоключенія Сандуновыхъ показываютъ, что даже перворазрядныя артистки казенной сцены по своей зависимости не далеко тогда ушли отъ актрисъ-рабынь тѣхъ гаремовъ, какими было большинство крѣпостныхъ театровъ того и послѣдующаго времени.

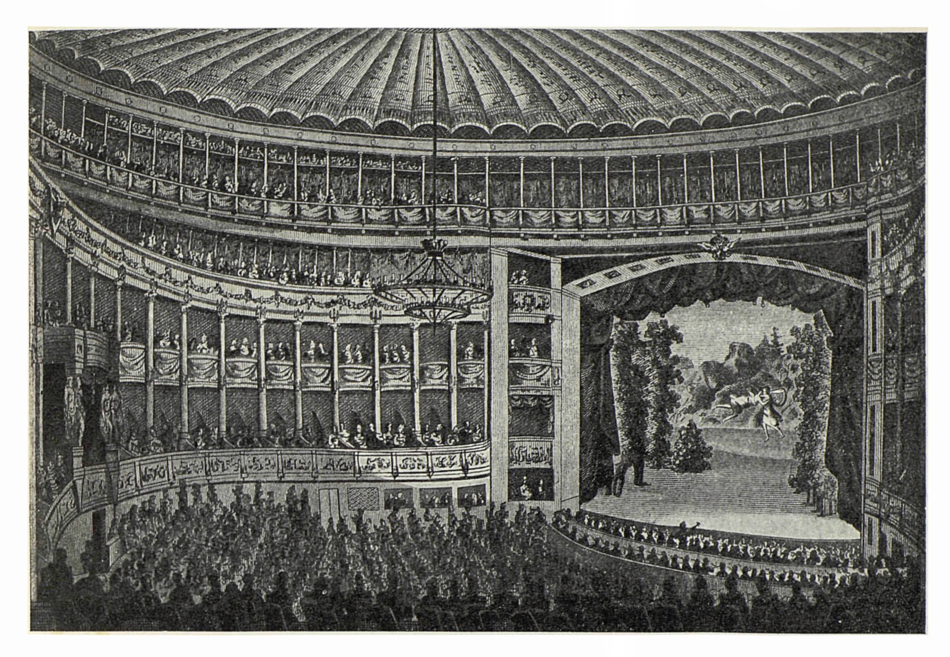
Театръ Екатерининскаго времени во многихъ отношеніяхъ былъ болѣе или менѣе удачной копіей современнаго западнаго театра. Оттуда брались

Неизв. художникъ. Н. А. Дмитровскій. Собраніе А. А. Бахрушина.



Неизв. художникъ. М. Ананьина (Волкова). Собраніе А. А. Бахрушина.





Залъ Большого театра въ царств. Екатерины II. Съ рѣдк. грав. конца XVIII в.

всѣ образцы, тамъ искали матеріаловъ для техническаго усовершенствованія, соревнованіе съ прославленными актерами Запада было главнѣйшей задачею и нашихъ актеровъ. Для лучшей подготовки ихъ туда посылали на казенный счетъ. Кромѣ извѣстныхъ посылокъ Дмитревскаго, туда отправляли еще многихъ дѣятелей, только менѣе извѣстныхъ, тогдашняго театра. Такъ, 17 дек. 1764 г. по приказу Екатерины танцовальщикъ Тимоѳей Бубликовъ и живописецъ Иванъ Фирсовъ были «отпущены въ чужіе края на два года для лучшаго живописной и театральной наукъ обученія», при чемъ каждому изъ нихъ было назначено по 500 руб. въ годъ. И для руководителей тогдашняго театра высшее удовольствіе доставляло заявленіе какого-нибудь знатнаго иностранца, посѣтившаго столицу, что Петербургскій театръ ничѣмъ не уступаетъ какому-нибудь западному театру. Намъ трудно, однако, теперь рѣшить, насколько справедливы были эти заявленія, и не были ли они подчасъ вызваны не столько дѣйствительнымъ успѣхомъ нашего тогдашняго театра, сколько обычной при такихъ условіяхъ любезностью. Недавно опубликованы воспоминанія о петербургскомъ театрѣ I. А. Криста, игравшаго въ Петербургѣ въ 1782 г. Онъ довольно сдержанно отзывается о достоинствахъ петербургской сцены. Но здѣсь въ свою очередь надо имѣть въ виду, что самъ-то Кристъ не понравился Екатеринѣ изъ-за діалектическихъ осо-

бенностей его выговора. Этотъ неуспѣхъ могъ повліять на его отзывъ о томъ театрѣ, гдѣ онъ самъ пришелся не ко двору, хотя онъ и отмѣчаетъ удивительную снисходительность русскихъ зрителей, горячо привѣтствовавшихъ будто бы даже и такихъ актеровъ, на которыхъ у него на родинѣ никто не сталъ бы обращать вниманія.

При Екатеринѣ большой успѣхъ сдѣлало декоративное искусство, благодаря Францу Градицію, носившему титулъ Ея Императорскаго Величества перваго живописца, архитектора и инженера. Онъ прослужилъ 30 лѣтъ и былъ смѣненъ знаменитымъ Петромъ Гонзаго; какъ имъ дорожили, видно изъ размѣровъ его оклада, равнаго 12500 руб. Лучшимъ ученикомъ Гонзаго считался М. Алексѣевъ. Еще въ Венеціи декораціи Гонзаго слыли за рѣдкій образецъ искусства въ этой отрасли. Въ Россіи его талантъ еще болѣе окрѣпъ. Кукольникъ, много лѣтъ послѣ его смерти видѣвшій декораціи работы Гонзаго въ театрѣ подмосковнаго села Архангельскаго, говорилъ: «не однѣ части хороши въ его декораціяхъ, но въ общемъ онѣ выдерживаютъ самую строгую критику».

Для того, чтобы имѣть нужное число подготовленныхъ актеровъ, въ 1779 г. при императорскихъ театрахъ было учреждено Театральное училище на 15 учениковъ и 15 ученицъ, которыхъ должны были обучать, кромѣ первоначальныхъ наукъ, и всѣмъ другимъ предметамъ: россійской грамотѣ, математикѣ, французскому и итальянскому языкамъ, декламаціи и дѣйствованію, игрѣ на клавишахъ и другихъ инструментахъ, танцамъ и живописи, при чемъ вскорѣ преподаваніе декламаціи и дѣйствованія было возложено на И. А. Дмитревскаго, относившагося очень добросовѣстно къ своимъ обязанностямъ и изъ учениковъ школы приготовившаго многихъ полезныхъ дѣятелей сцены. Въ 1784 г. кн. Юсуповъ сильно сократилъ программу училища, установивъ 4 предмета обученія: музыка, танцы, русскій языкъ и акціи.

По списку 1786 г. значилось обучавшихся танцовальному искусству 15 учениковъ и 14 ученицъ, пѣвческому 6 учениковъ и 6 ученицъ, живописному (декораціонный классъ) 4 ученика, музыкѣ 11 учениковъ, пѣть и танцовать 2 ученика. Въ училище принимали по преимуществу дѣтей служащихъ при театрѣ, но иногда помѣщики отдавали туда на выучку своихъ крѣпостныхъ. Такъ, 30 августа 1797 г. камергеръ Ник. Ник. Демидовъ заключилъ съ Дирекціей условіе объ отдачѣ въ училище на пять лѣтъ принадлежавшихъ ему 3 крѣпостныхъ дѣвокъ «для употребленія ихъ по званію ихъ въ танцахъ», а по истеченіи 5 лѣтъ Демидовъ выговаривалъ себѣ право или оставить ихъ при Дирекціи, или взять обратно себѣ.

Первоначально помѣщалось театральное училище въ такъ называемомъ «театральномъ корпусѣ,» около Зимняго Дворца, но уже въ 1784 г. за тѣснотой его отсюда вывели и помѣстили въ частномъ домѣ. Начальство часто отдавало распоряженія о томъ, чтобы учениковъ хорошо кормили и одѣ-



Видъ Малаго театра (Французскаго театра) Аничкина дворца въ началѣ XIX столѣтія.

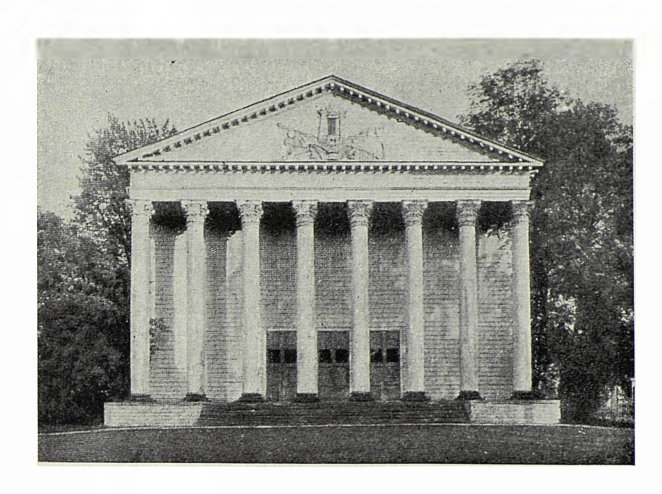
Собр. Александр. театра. Акв. Сабота 1821 г.

вали, но насколько исполнялись всѣ эти распоряженія, рѣшить трудно.

Въ 1792 г. бывшій танцовщикъ, а тогда смотритель городскихъ театровъ Антоній Казасси подалъ докладную записку о переустройствѣ школы. Онъ писалъ въ ней: «воспитанники театральные всѣ должны учиться музыкѣ, танцовать, по-русски порядочно читать и писать, а также, если заблагоразсудите, по-французски. Училище таковое можетъ быть полезно для Дирекціи, о чемъ предложить имѣю честь: мы сами были такъ воспитаны. Всѣ обучаются музыкѣ и танцовать, и нѣкоторые по склонности обучались пѣть и искусству актера, и такимъ образомъ съ небольшимъ 40 человѣкъ составляли цѣлую труппу. Оное было такъ: если кто изъ воспитанниковъ занималъ роль въ комедіи или оперѣ, и послѣ которыхъ долженъ быть балетъ, то, переодѣвшись, онъ и въ балетѣ танцуетъ, если же онъ не занятъ весь нынѣшній спектакль ни въ комедіи, ни въ балетѣ, въ такомъ случаѣ онъ играетъ въ оркестрѣ на томъ инструментѣ, на которомъ обучается, и та-

кимъ образомъ заняты они будутъ всегда. Итакъ разсудите, если воспитанникъ обучался искусству актера и найдется неспособнымъ, то, можетъ быть, будетъ изрядно танцовать, если же онъ и тутъ не успѣетъ, то ужъ, конечно, онъ будетъ музыкантъ, и такимъ образомъ можетъ Дирекція дойти до того, что будетъ воспитывать въ школѣ не понапрасну и что, конечно, выйдетъ на жалованье порядочный человѣкъ, а не повѣса, потому что во время бытности своей въ училищѣ онъ почти не имѣлъ празднаго времени». Далѣе Казасси приложилъ примѣрное расписаніе занятій воспитанниковъ по часамъ каждаго дня. Кн. Н. Б. Юсуповъ написалъ на запискѣ: «оный планъ аппробую во всѣхъ пунктахъ», а затѣмъ составилъ: «Опредѣленіе, заключающее въ себѣ подробное распоряженіе, какимъ образомъ театральные питомцы мужескаго пола должны быть отнынѣ и впредь содержаны въ школѣ». За исключеніемъ времени, занятаго службой въ театрѣ, на придворныхъ балахъ и репетиціяхъ, ученики должны были быть «во всякое время заняты помянутыми классами, како имъ сіе въ таблицѣ ихъ предпишется». Но вмѣстѣ съ тѣмъ разрѣшалось отпускать «музыкантныхъ учениковъ для игры въ оркестрахъ, въ клубы или въ партикулярные, но не низкіе балы, а также дозволивъ ученикамъ наниматься писать всякія ноты для постороннихъ людей»; при этомъ предусмотрительно оговаривалось, что надзиратель училища, отпуская учениковъ, ихъ заработокъ не себѣ брать долженъ, но раздѣлять на трудившихся учениковъ или покупать имъ нужныя вещи.

Пьесы покупались Дирекціей въ собственность за извѣстную сумму. Сюда относится, между прочимъ, прошеніе регистратора Захара Крыжановскаго, ходатайствовавшаго, «чтобы къ вящему его одобренію въ упражненіи переводовъ комитетъ благоволилъ отъ него купить переведенныя имъ на россійскій діалектъ нѣсколько партитуръ комическихъ оперъ». За отдѣльныя пьесы онъ желалъ получить отъ 50 до 200 руб., а за всѣ 6 оперъ онъ просилъ 600 руб. Иногда артисты на свой счетъ заказывали пьесы. Такъ, сохранилось прошеніе С. Н. Сандунова, въ которомъ онъ пишетъ: «видя, что у театра ничего новаго нѣтъ, а все старое, для оказанія оному услуги и выгодности, и чтобы жена моя не могла потеряться отъ единообразности игры четырехъ или пяти оперъ, мы рѣшились на свой коштъ заказать нарочную оперу, которая сочиненіемъ своимъ стоила намъ 200 руб., да для сочинителей музыки дѣлаемые три перевода игры двѣсти рублей, итого оная опера обошлась въ 400 руб.». Иногда авторы въ видѣ вознагражденія получали бенефисъ. Такъ, въ 1784 г. былъ данъ бенефисъ «секретарю Якову Княжнину за сочиненныя имъ для театровъ пьесы, которыя уже были представляемы въ дѣйствіи». Плавильщикову за комедію «Добрые родственники» было выдано 300 руб. Такое же вознагражденіе получилъ Ефимьевъ за комедію «Вояжеръ». Сочинивъ трагедію «Тохмасъ Кулыханъ» и комедію «Исправленіе» или «Добрые родственники», Ефимьевъ просилъ, чтобы ему



Театръ на Каменномъ островѣ (СПБ.) Шустова.

разрѣшили поставить ихъ въ свою пользу, что и было удовлетворено.

Для упорядоченія репертуара Екатерина составила правила: «назначеніе зрѣлищъ для игранія при Дворѣ, хотя также зависѣть будетъ отъ воли нашей, но ежели бы о томъ не было дано особаго повелѣнія, Директоръ старается наблюдать въ томъ чередъ, дабы однимъ родомъ зрѣлищъ вмѣсто забавъ не наскучить». Екатерина сама часто вмѣшивалась въ составленіе репертуара.

Сама Екатерина иногда являлась также въ роли цензора драматическихъ произведеній. Извѣстны ея распоряженіе снять съ репертуара трагедію Княжнина «Вадимъ», уничтожить ея изданіе, и гнѣвъ на всѣхъ, кто рѣшался заступиться за пьесу и ея автора. Но, помимо того, существовала отдѣльная должность цензора, которую въ концѣ XVIII вѣка занималъ Клушинъ. Только разсмотрѣнныя и одобренныя цензоромъ пьесы поступали къ инспектору россійской труппы, который уже завѣдывалъ ихъ постановкой.

Цензура распространялась даже на театральные костюмы. Такъ, директоръ, разрѣшившій актерамъ въ пьесѣ «Сибирякъ» надѣть русскіе мундиры, получилъ за это строгій выговоръ съ повелѣніемъ имъ этого отнюдь не дозволять въ какомъ бы то ни было представленіи.

Вѣкъ Екатерины съ его пресловутыми «нарядными фасадами» не могъ обойтись безъ такого же заказного парада и на театральной сценѣ. И при ней опять начинаютъ процвѣтать столь излюбленные при Петрѣ торжественные спектакли. Уже кн. Щербатовъ писалъ по этому поводу въ своемъ трактатѣ «о поврежденіи нравовъ»: «повсюду похвалы гремѣли ей, въ рѣчахъ, въ сочиненіяхъ и даже въ представляемыхъ балетахъ на театрѣ... Не меньше И. П. Елагинъ употреблялъ стараній приватно и всенародно ей

льстить. Бывъ директоромъ театра, разныя сочиненія въ честь ея слагаемы были, балеты танцами возвѣщали ея дѣла». Изученіе тогдашняго репертуара вполнѣ подтверждаетъ это. Сюда относится хотя бы такая пьеса, какъ «прологъ на случай побѣды, пріобрѣтенной надъ шведами 1790 года іюня 22 дня», при чемъ оказывается, что очень многія частности этой пьесы стояли въ связи съ извѣстными одами Державина, такъ что является предположеніе, не держалъ ли ея авторъ, Эминъ, передъ глазами текстъ этихъ одъ. Такія пьесы сочинялись не только при дворѣ, но и въ провинціальной глуши по поводу различныхъ мѣстныхъ торжествъ.

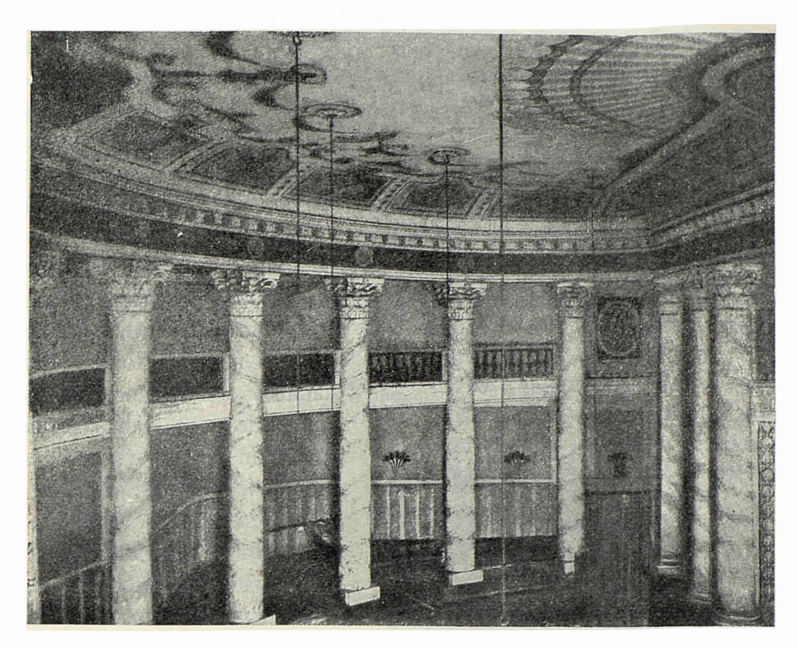
Значительную часть представленій на сценѣ Екатерининскаго театра составляютъ балеты; ихъ роскошная обстановка, составлявшая благодарный фонъ для красоты многочисленныхъ танцовщицъ, легкая музыка и игривое содержаніе, какъ нельзя лучше, отвѣчали вкусамъ и запросамъ вельможныхъ посѣтителей театра. Увлеченіе балетомъ было тогда такъ велико, что самъ цесаревичъ Павелъ выступалъ въ качествѣ балетнаго танцора.

Если въ балетахъ выступалъ самъ наслѣдникъ, то это было вполнѣ достаточно, чтобы самые первые придворные того времени также выступили въ этихъ пьесахъ вмѣстѣ со своими женами и сестрами.

Балетъ въ то время, помимо своего самостоятельнаго назначенія, являлся какъ бы еще дополненіемъ къ оперѣ: послѣ каждаго акта оперы давали балетное интермеццо; иногда оно не было связано съ содержаніемъ оперы, а иногда танцы балета какъ бы расчленяли и дополняли то, что составляло содержаніе только что исполненнаго опернаго акта. Балетные спектакли происходили въ деревянномъ театрѣ на Царицыномъ лугу, въ каменномъ, отстроенномъ близъ Коломны, между Мойкой и Екатерининскимъ каналомъ въ въ 1783 г., въ Эрмитажномъ и Царскосельскомъ театрахъ.

Во главѣ балетной труппы стояли иностранцы балетмейстеры: Анжолини, Іосифъ Канціани, Карлъ Лепикъ и другіе. Они получали очень крупное по тому времени содержаніе: Анжолини 4500 руб. при казенной квартирѣ, Лепикъ 6000 руб. Кромѣ того, они пользовались и другими преимуществами, о которыхъ остальные актеры и мечтать не смѣли. Такъ, напримѣръ, въ то время, какъ всѣмъ актерамъ давали одну общую ложу, Лепикъ имѣлъ спеціально оговоренное право хоть каждый спектакль требовать себѣ ложу 3-го яруса въ нераздѣльное пользованіе. Вообще видно, что этими иностранными балетмейстерами очень дорожили и всячески старались идти навстрѣчу ихъ желаніямъ и требованіямъ. Всѣ они занимались не только постановкой, но и сочиненіемъ балетовъ, въ чемъ особенно отличался Лепикъ, авторъ модныхъ балетовъ того времени: «Амуръ и Психея», «Смерть Геркулеса» и т. п. Канціани преподавалъ танцы и въ театральномъ училищѣ.

И въ самой труппѣ было много иностранцевъ: Антоній и Катарина Чіанфанелли, Казасси, Фузи, Сантина Убри и др. Но въ это же время



Театръ Таврическаго Дворца. **Русна.**

стали выдвигаться танцоры и изъ русскихъ. Такъ, особенно славился Лѣсогоровъ, фамилію котораго Екатерина заблагоразсудила перевести по-нѣмецки, переименовавъ въ Вальберга. Изъ танцовщицъ особенно славилась талантомъ и рѣдкой красотой Настасья Перфильевна Бирилева, извѣстная у тогдашнихъ театраловъ просто подъ именемъ «Настеньки». Она получала въ годъ жалованья 1300 руб., квартирныхъ 150 руб., 10 саженъ дровъ и 10 руб. въ мѣсяцъ «на башмаки и чулки». Когда она скончалась 26 лѣтъ отъ роду, то поклонники опустили ее въ могилу на соболяхъ и засыпали ея гробъ не землею, а цвѣтами.

Кромѣ Настеньки, въ балетѣ была другая красавица Ленушка, дочь училищнаго эконома Д. В. Каратыгина. Она рано попала въ фаворитки къ графу Безбородко, скоро оставила сцену и поселилась въ домѣ графа «для персональныхъ утѣхъ», а впослѣдствіи вышла замужъ за одного изъ служащихъ графа и получила баснословное приданое.

Во многихъ отношеніяхъ съ балетомъ соприкасалась опера, привлекавшая публику, кромѣ музыкальныхъ мелодій, какъ и балетъ, роскошью обстановки. Въ оперномъ репертуарѣ Екатерининскаго театра преобладающее мѣсто принадлежитъ такъ называемымъ «комическимъ операмъ», почти безъ слѣда вытѣснившимъ болѣе сложныя въ музыкальномъ отношеніи оперы

ДРАММАТИЧЕСКОЙ СЛОВАРЬ,

ИЛИ

Показанія по алфавиту всѣхъ Россійскихъ театральныхъ сочиненій и переводовъ, съ означеніемъ именъ извѣстныхъ сочинителей, переводчиковъ и слагателей музыки, которыя когда были представлены на театрахъ, и гдѣ, и въ которое время напечатаны.

Въ пользу любящихъ театральныя представленія.

Собранной въ Москвѣ въ Типографіи А. А. 1787 года.

Арайи и другихъ композиторовъ Елизаветинскаго времени. Въ «комическихъ операхъ» музыка уже имѣетъ гораздо меньше значенія, чѣмъ самый текстъ, въ значительной степени ничѣмъ не отличающійся отъ драматическаго и лишь мѣстами прерываемый музыкальными номерами въ видѣ отдѣльныхъ арій или цѣлыхъ хоровыхъ партій. По словамъ Державина, «опера есть образчикъ или тѣнь того удовольствія, которое ни оку не видится, ни уху не слышится, ни въ сердце не восходитъ, по крайней мѣрѣ простолюдину. Въ ней представляются сраженія, побѣды, великолѣпныя зданія, хижины, пещеры, бури, молніи, громы, волнующееся море, кораблекрушенія, бездны, пламень изрыгающія; или въ противоположность тому: пріятныя рощи, долины, журчащіе источники, цвѣтущіе луга, класы, зефиромъ колеблемые, зари, радуги, дожди, луна, въ нощи блистающая, сіяющее полуденное солнце. Въ ней нисходятъ на землю облака, сидятъ на нихъ боги, слетаютъ геніи, являются привидѣнія, чудовища, звѣри, рыкаютъ львы, ходятъ деревья, возвышаются и исчезаютъ холмы, поютъ птицы, раздается эхо. Словомъ, видитъ передъ собой волшебный, очаровательный міръ, въ которомъ взоръ объемлется блескомъ, слухъ гармоніей, умъ непонятностью, и всю сію чудесность видитъ искусствомъ сотворенну, а при томъ въ уменьшительномъ видѣ, и человѣкъ познаетъ тутъ все свое величіе и владычество надъ вселенной. Подлинно, послѣ великолѣпной оперы находишься въ такомъ сладкомъ упоеніи, какъ бы послѣ пріятнаго сна, забываешь всякую непріятность въ жизни». И дѣйствительно, иногда обстановка оперы была весьма сложна и фантастична. Такъ, въ «Точильщикѣ» Николева, крестьянка Улита, подобно старухѣ изъ сказки о золотой рыбкѣ, вдругъ на сценѣ преображалась въ царицу. «Декорація перемѣняется и представляетъ царскіе чертоги, тронъ,

множество придворныхъ и воиновъ. Близъ трона стоитъ палачъ съ топоромъ». Немного спустя, декорація снова измѣнялась и представляла адъ, гдѣ вдали видны фуріи и множество дьяволовъ, а затѣмъ и это исчезаетъ, и появляется декорація перваго акта. Но гораздо чаще дѣйствіе комическихъ оперъ носитъ совершенно реальный характеръ и происходитъ либо въ кругу господъ («Опекунъ-профессоръ или любовь хитрѣе краснорѣчія»), либо среди купцовъ («Гостиный дворъ» Матинскаго), или чаще всего среди крестьянъ («Мельникъ» Аблесимова, «Розана и Любимъ» и т. п.).

Во главѣ тогдашнихъ сочинителей оперъ стояла сама Екатерина, перу которой принадлежатъ оперы: «Февей», «Новгородскій богатырь Боеславичъ» (музыка Ѳомина), отличающаяся прекрасно выдержаннымъ былиннымъ языкомъ, «Горе - богатырь Косометовичъ»—фарсъ, въ которомъ Екатерина высмѣивала болѣе зло, чѣмъ удачно шведскаго короля Густава III, «Федулъ съ дѣтьми» (музыка Ѳомина). Далѣе, среди драматурговъ находимъ такихъ лицъ: Аблесимовъ, кн. Горчаковъ, Николевъ, директоръ ассигнаціоннаго Банка Н. И. Перепечинъ, Мих. Матинскій и др. Композиторами являлись или иностранцы, или русскіе, какъ кн. Д. П. Горчаковъ и Матинскій. Особенно много оперъ было сочинено Евстигнѣемъ Ѳоминымъ, профессоромъ Академіи, аккомпаніаторомъ въ оркестрѣ итальянской и французской оперы. Наряду съ оригинальными операми ставились иногда и переводныя: Моцарта («Волшебная флейта»), Сальери («Венеціанская ярмарка»), Чимароза («Два барона») и др.

ЮЛІЙ ЦЕЗАРЬ,

ТРАГЕДІЯ

ВИЛЛІАМА

ШЕКЕСПИРА.



МОСКВА.

Въ Типографіи Компаніи Типографической.

съ Указнаго дозволенія.

1787.

(Переводъ Н. М. Карамзина).

При Екатеринѣ сочинители оперъ появлялись даже въ провинціальной глуши: такъ, въ 1780 г. въ Ярославлѣ «ученикъ философіи» Яковъ Соколовъ сочинилъ оперу «Ставленникъ», въ которой жестоко высмѣивались закулисныя стороны жизни духовенства.

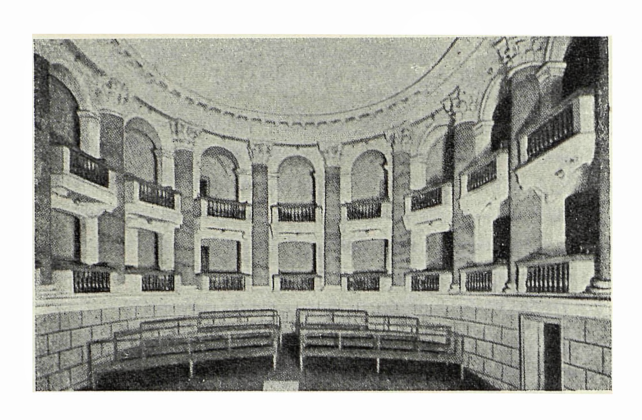
Исполнителями въ операхъ являлись тѣ же актеры, которые играли и въ драмѣ, но, конечно, далеко не всѣ изъ нихъ были способны къ оперному исполненію. Такъ, извѣстный Шушеринъ послѣ горькаго опыта долженъ былъ признать, что онъ «нѣмъ для оперъ» и впредь воздерживался отъ участія въ операхъ. Зато нѣкоторые, наоборотъ, особенно отличались именно въ операхъ. Такъ было съ Я. С. Воробьевымъ, обучавшимся пѣнію у итальянца Марокетти, а драматическому искусству у Дмитревскаго. По отзыву современниковъ, «онъ смѣшилъ, когда пѣлъ, когда говорилъ, когда стоялъ, смотрѣлъ, даже когда онъ только показывался на сценѣ. Бывало, выйдетъ онъ на сцену, станетъ въ позитуру, сложитъ руки на груди или заложитъ на спину, взглянетъ на публику, и раздался хохотъ. Онъ былъ небольшого роста, плотный, круглолицый, съ огненными взорами; веселость его была неистощима даже внѣ сцены». Особенно его хвалили за исполненіе роли Бартоло въ оперѣ «Севильскій цырюльникъ», въ которой онъ будто бы игралъ не хуже самаго лучшаго французскаго актера, но иногда критика упрекала его за чрезмѣрный шаржъ и утрировку. Его дарованіе было схоже съ дарованіемъ А. Г. Ожогина, выступавшаго тоже въ партіяхъ буффа. Партію перваго баса съ большимъ успѣхомъ исполнялъ А. М. Крутицкій, вышедшій изъ труппы Книппера, гдѣ его обучалъ извѣстный Калиграфъ. Выступивъ въ партіи мельника Фаддѣя (въ «Мельникѣ» Аблесимова), онъ сразу пріобрѣлъ громадное расположеніе публики: «выговоръ, ухватки, шутки, пляски съ припѣвомъ простонародной пѣсни, словомъ, все, даже и мельчайшіе оттѣнки, свойственные нашимъ русскимъ мельникамъ, въ немъ были». Въ комедіяхъ онъ славился исполненіемъ ролей въ «Мѣщанинѣ въ дворянствѣ» и «Скупомъ» Мольера. На партіяхъ первыхъ теноровъ были: А. Камушковъ, А. Прокофьевъ и И. Сахаровъ. Среди пѣвицъ А. М. Михайлова слыла образцовой исполнительницей русскихъ народныхъ пѣсенъ, а также участвовала вмѣстѣ съ французами во французскихъ операхъ: **Blaise et Babet**, **Renaud d'Ast** и т. п. Е. С. Сандунова, кромѣ красоты, славилась своимъ голосомъ: у ней было звонкое меццо-сопрано съ обширнымъ діапазономъ почти въ три октавы. Репертуаръ ея былъ громаденъ, но особенно она блистала въ итальянскихъ операхъ: «Діанино древо», «Рѣдкая вещь», «Венеціанская ярмарка» и т. п. Она могла смѣло выдержать самое строгое сравненіе съ лучшими итальянскими пѣвицами того времени, и изо всей труппы это была собственно единственная настоящая оперная пѣвица. Зато мужъ ея С. Н. Сандуновъ, хотя и выступалъ въ операхъ, но былъ вовсе не музыкаленъ.

Аттестатъ

Данъ Сей Московскаго публичнаго театра отъ директора,
Михайлы Егорови Сына Маддокса Служащему при театре, прежде
у продажи, потомъ при входе въ портеры у приему билетовъ, и сверхъ
онаго исправляющему при мне дворецкаго должность Московскому
купцу Матвею Борисову; которой служилъ при техъ должностяхъ
тринатцать летъ, и вовсе оное время велъ себя добропорядочно,
трезвенно, и исправлялъ должности оныя рачительно, и усердно,
почему симъ я аттестуется, и сей аттестатъ данъ Ему Бори-
сову за подписаніемъ моей руки и съ приложеніемъ печати Декаб-
ря 30го дня 1801го года. Михаилъ Маддоксъ

Аттестотъ, выданный М. Маддоксомъ.

Интересъ къ театру при Екатеринѣ среди публики такъ увеличился, что нашлись охотники взять на себя рискъ самостоятельной антрепризы. Это былъ лѣкарь Воспитательнаго Дома Карлъ Книпперъ, пожелавшій ради своего театральнаго предпріятія использовать и свою службу при Воспитательномъ Домѣ. Онъ заключилъ съ управленіемъ Воспитательнаго Дома контрактъ, по которому ему было предоставлено 50 воспитанниковъ и воспитанницъ для обученія театральному искусству. Онъ долженъ былъ давать полное имъ содержаніе, нанимать имъ учителей, а они за это должны были играть безденежно въ его театрѣ на Царицыномъ лугу. Только особенно рачительныхъ долженъ онъ былъ поощрять «приличными наградами». Правда, начиная со второго трехлѣтія, Книпперъ долженъ былъ перевести свою труппу уже на жалованье отъ 100 до 300 руб. «по ихъ талантамъ» при полномъ содержаніи. Но даровая игра въ первые три года давала слишкомъ соблазнительный доходъ. Свой театръ Книпперъ открылъ въ апрѣлѣ 1779 г., и дѣла сразу же пошли очень хорошо. Этимъ Книпперъ обязанъ былъ прежде всего И. А. Дмитревскому. Взявшись давать его труппѣ по 12 уроковъ въ мѣсяцъ, Дмитревскій сразу же проявилъ свое обычное рвеніе: сталъ являться на уроки каждый день по два раза и въ первый же годъ поставилъ 28 пьесъ. Хорошая игра привлекала публику, и доходы Книппера были велики, но это вовсе не побуждало его даже къ самымъ необходимымъ тратамъ: своихъ даровыхъ актеровъ онъ кормилъ худо, одѣвалъ скудно, держалъ ихъ въ скверномъ и холодномъ помѣщеніи. Даже музыкантовъ заставлялъ онъ изъ скупости играть «на такихъ скверныхъ инструментахъ, которые, разноголося, отвращали, къ стыду ихъ, слухъ зрителей». Надзоръ за поведеніемъ учениковъ былъ плохъ, и скоро порученные ему воспитанники

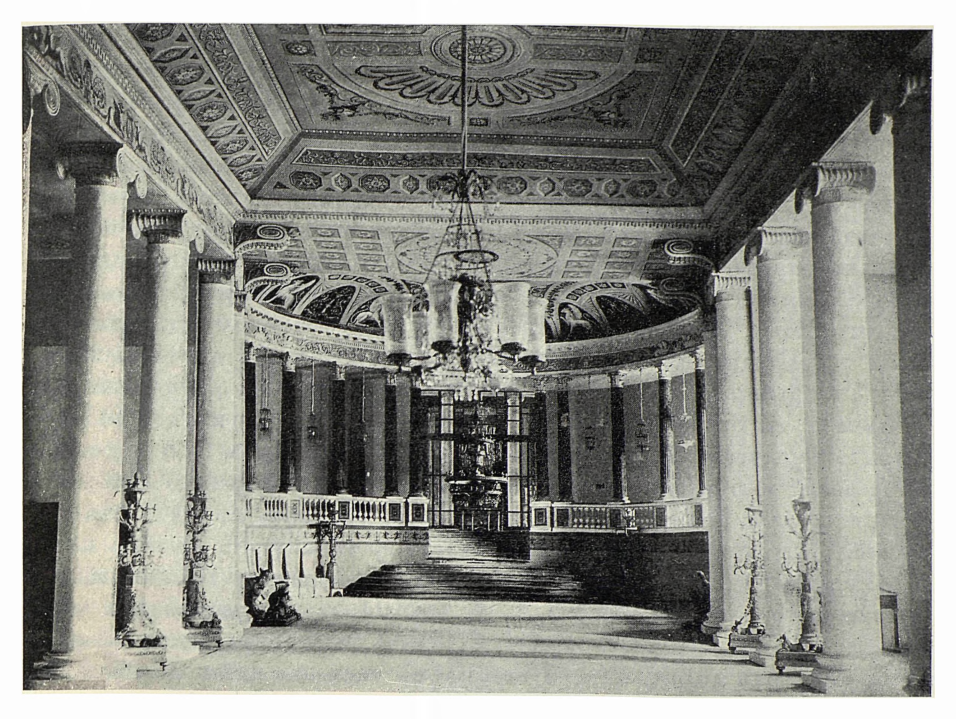


Театръ во дворцѣ Юсуповыхъ въ Архангельскомъ.

дошли «до извѣстныхъ къ безславію воспитанія порочныхъ поведеній, въ чемъ и самъ содержатель участникъ», какъ гласила оффиціальная бумага. Если ученики все это терпѣли, то исключительно одно уваженіе къ Дмитревскому мѣшало имъ бросить свое дѣло: «они продолжали исполнять свою должность больше по уваженію къ наставнику, нежели по воздаянію, получаемому отъ содержателя». Но, можетъ быть, не одно только сочувствіе къ товарищамъ по искусству заставляло Дмитревскаго такъ горячо хлопотать въ ихъ пользу: выступивъ обвинителемъ Книппера передъ Опекунскимъ совѣтомъ, онъ достигъ того, что въ 1781 г. аренда на вновь выстроенный театръ была у Книппера отнята за его неисправность и передана не кому другому, какъ самому Дмитревскому. Такъ осуществились его давнишнія старанія стать во главѣ своего театра: много лѣтъ раньше онъ хлопоталъ, но безуспѣшно, получить привилегію на содержаніе театра въ Москвѣ. Теперь онъ, наконецъ, сталъ антрепренеромъ, принявши на себя всѣ обязательства Книппера, но содержалъ онъ театръ недолго, и съ 1783 г. театръ поступилъ въ собственность придворнаго вѣдомства.

Такимъ образомъ въ лицѣ Книппера антреприза частнаго театра въ Петербургѣ получила примѣръ, совсѣмъ не заслуживавшій подражанія. Но любопытно, что и въ Москвѣ при Екатеринѣ питомцы Воспитательнаго дома тоже должны были по мѣрѣ своихъ силъ послужить упроченію театральнаго дѣла.

Есть возможность у насъ составить нѣкоторое представленіе и о публикѣ, посѣщавшей тогдашніе спектакли. Екатерина всячески заботилась, чтобы спектакли посѣщало возможно больше народу. Это заставляло ее приглашать даже членовъ св. Синода на спектакли итальянской оперы, что не мѣшало ей же самой смѣяться надъ ними въ письмѣ къ Гримму: «Святѣйшій Синодъ былъ на вчерашнемъ представленіи вмѣстѣ съ нами, и они хохотали до слезъ». Но и эти мѣры не вполнѣ достигали успѣха: сама императрица не безъ тонкаго разсчета поддерживала русскій театръ, а большин-



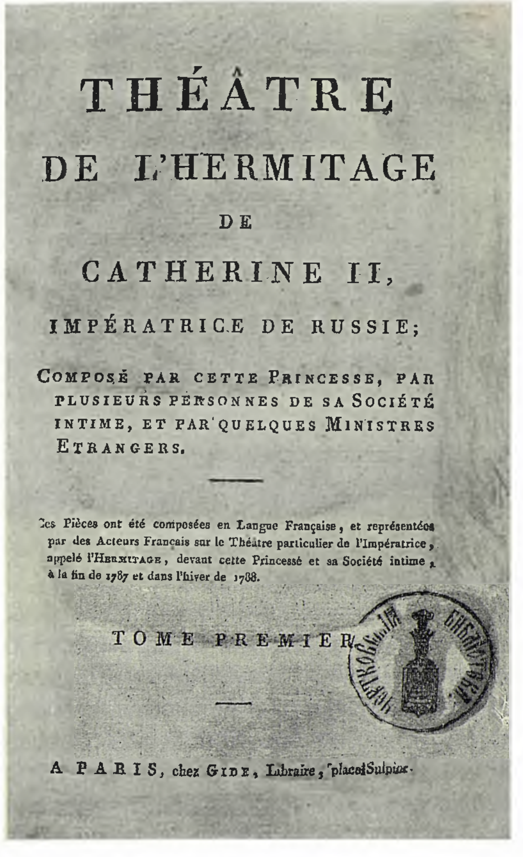
Театръ Шереметева въ Останкинѣ.

ство общества, захваченное страстью ко всему французскому, къ русскимъ спектаклямъ было равнодушно, что и вызвало жалобу Плавильщикова: «во время французскаго спектакля прохожій увидитъ площадь, всю заставленную шестернями, во время же русскаго гдѣ-гдѣ увидишь шестерню». Но и посѣщавшіе театръ вели въ немъ себя такъ, что ихъ поведеніе менѣе всего могло свидѣтельствовать объ уваженіи къ искусству и о дѣйствительномъ интересѣ къ театру. Вотъ на что жалуется Сумароковъ въ предисловіи къ своему «Димитрію Самозванцу»: «Непристойно съѣзжавшимся видѣть «Семиру» сидѣть возлѣ самаго оркестра и грызть орѣхи и думать, что когда за входъ заплачены деньги въ позорище, можно въ партерѣ въ кулачки биться, а въ ложахъ разсказывать исторіи своей недѣли громогласно и грызть орѣхи... Многіе въ Москвѣ зрители и зрительницы не для того на позорища ѣздятъ, дабы имъ слушать ненужныя имъ газеты, а грызеніе орѣховъ не приноситъ удовольствія ни зрителямъ разумнымъ, ни актерамъ, ни трудившемуся для удовольствія публики автору. Его служба награжденія, а не наказанія достойна. Вы, путешественники, бывшіе въ Парижѣ и въ Лондонѣ, скажите,

грызутъ ли тамъ во время представленія, въ пущемъ жарѣ своемъ сѣкутъ ли поссорившихся между собой полныхъ кучеровъ ко тревогѣ всего партера, ложъ и театра?» Правда, не слѣдуетъ забывать, что жалоба эта принадлежитъ чрезмѣрно обидчивому и желчному Сумарокову, способному обобщать безъ труда единичныя явленія. Неудачна и его укоризненная ссылка на Лондонъ и Парижъ: изъ писемъ хотя бы Фонвизина мы знаемъ, что и тамъ дѣло обстояло не лучше. Но вотъ жалобы какой-то дамы въ письмѣ, помѣщенномъ въ сатирическомъ журналѣ «Вечера»: «Господа издатели, усерднѣйше прошу васъ дать пристойно восчувствовать нашимъ согражданкамъ, въ чемъ состоитъ цѣль и установленіе театровъ, и что на таковыя позорища, какъ комедія и трагеддія, ѣздятъ, чтобы слушать, а не глазѣть и себя казать и смотрѣть другихъ, и что благоразумное воспитаніе учитъ въ собраніяхъ, гдѣ чего бы то ни было и какое либо сообщество собралось слушать, если самъ слушать не хочешь, то другимъ не мѣшать. Мнѣ случилось быть въ театрѣ, когда россійскаго «Боверлея» представляли; истинно, съ крайней прискорбностью слушала, во-первыхъ, что не умолкали говорить, многія дамы для прохлажденія медку изъ караульни посылали просить, другія кушали, наконецъ, въ театрѣ хохотали, на что, конечно, другой причины тѣмъ забавнымъ людямъ не было, какъ только названіе комедіи, въ которую, по ихъ мнѣнію, надлежало смѣяться. Молчаніе и тихость не прежде возстановились, когда въ самомъ дѣлѣ глазами, а не слухомъ вниманіе имѣть должно, т.-е въ балетѣ. Размышляя о семъ, мнѣ пришла на умъ и та неутѣшная мысль, что намъ и передъ иностранцами и тѣмъ утѣшаться не можно, что парадизъ или въ другихъ мѣстахъ партеръ всякаго состоянія людьми въ вольныхъ театрахъ наполняется, потому что въ Императорскій театръ кромѣ благородныхъ положено не впускать, почему титулованныя особы суть одни въ немъ зрители».

Но необходимо признать, что дѣйствительное пониманіе задачъ театральнаго искусства было чуждо и тогдашней критикѣ, стоявшей почти исключительно на нравоучительной точкѣ зрѣнія. Вотъ для образца рецензія на драму «Юлія или слѣдствія обольщенія»: одно названіе—«Слѣдствія обольщенія»—мнѣ даже непріятно. Что за удовольствіе выводить на позорище молодую дѣвушку, которую въ старину запирали въ монастырь, а нонѣ отвозятъ въ деревню, распустивъ слухъ, что она скончалась? На что сзывать насъ смотрѣть такую, отъ которой можно покраснѣть или отворотиться? Милостивые Государи, можетъ быть, это и покажется вамъ строго, не сердитесь: у меня дочь невѣста. Что доброе перейметъ она, посмотрѣвъ на обольщенную, которая кончитъ свой романъ тѣмъ, что батюшка ея, несчастный простакъ, пошумитъ, покричитъ, поплачетъ, да выдастъ послѣ за обманщика. Изъ этого и выходитъ, что такъ или сякъ, честнымъ образомъ или безчестнымъ, но дочка поставила на своемъ: не

хорошо! мы привыкли смотрѣть на такихъ, которыя могутъ насъ плѣнять, занять собою и которыхъ можно поставить въ примѣръ своимъ дѣтямъ. Да и какая умная актриса согласится доброю волею представлять такую женщину, на которую зрители смотрятъ съ насмѣшливою улыбкою, разбирая, сходенъ ли ея станъ съ представляемой особой? Можетъ ли она побѣдить врожденный стыдъ, который есть свойство всѣхъ женщинъ? Онѣ съ нимъ родятся, съ нимъ и умираютъ. Господа нѣмцы наводнили нашъ театръ обольщенными героинями или, лучше сказать, мамзелями, а наши молодые сочинители ползутъ за ними».


THÉÂTRE
DE L'HERMITAGE
DE
CATHERINE II,
IMPÉRATRICE DE RUSSIE;

COMPOSÉ PAR CETTE PRINCESSE, PAR PLUSIEURS PERSONNES DE SA SOCIÉTÉ INTIME, ET PAR QUELQUES MINISTRES ETRANGERS.

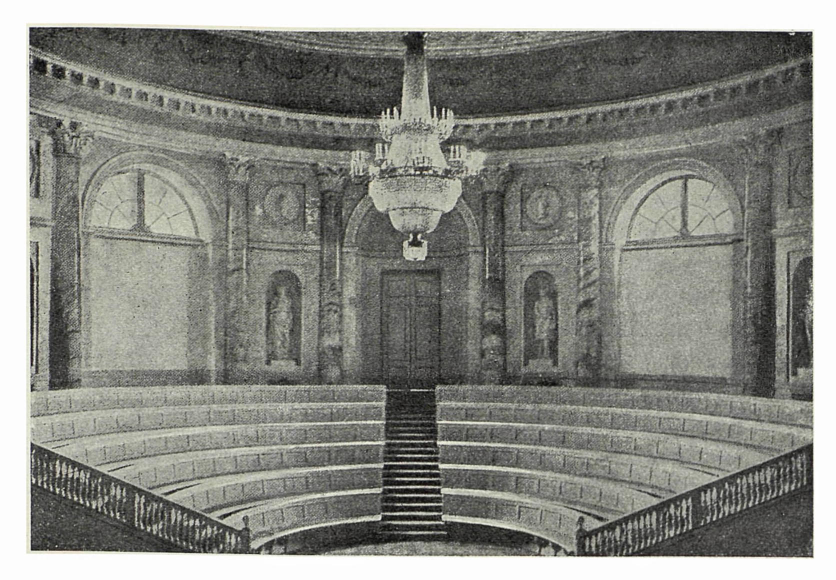
Ces Pièces ont été composées en Langue Française, et représentées par des Acteurs Francais sur le Théâtre particulier de l'Impératrice, appelé l'HERMITAGE, devant cette Princessé et sa Société intime, à la fin de 1787 et dans l'hiver de 1788.

TOME PREMIER.

A PARIS, chez GIDE, Libraire, place Sulpice.

Заглавный листъ «Эрмитажнаго театра».

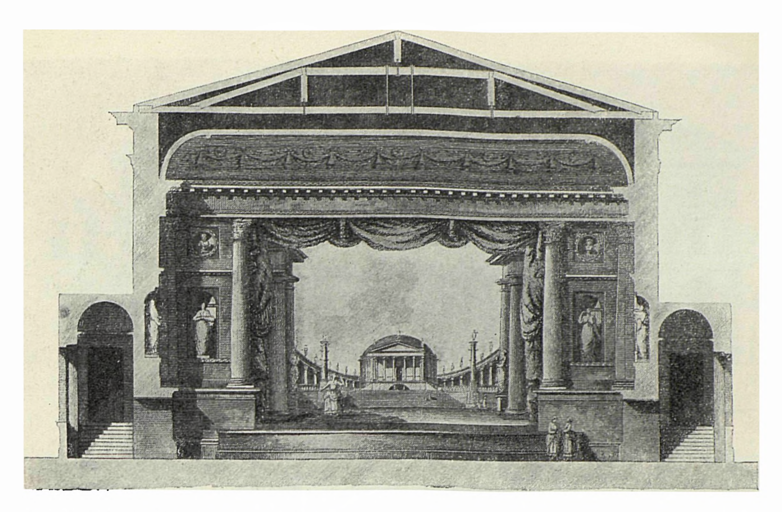
Тогдашняя критика входила въ оцѣнку и игры актеровъ. Образцомъ можетъ служить рецензія «Московскаго Журнала» за 1791 г. объ исполненіи драмы «Ненависть къ людямъ и раскаяніе». «Сія драма», пишетъ критикъ, столь хорошо принятая на всѣхъ нѣмецкихъ театрахъ, понравилась и нашей публикѣ. Въ ложахъ и въ партерѣ видѣлъ я катящіяся слезы: самая лестная похвала, какою можетъ славиться сочинитель драмы. Г-жа Марія Синявская представляетъ Эйлалію (которая въ русскомъ переводѣ названа Юліею) съ такимъ чувствомъ и такъ трогательно, что для сей прекрасной роли нельзя намъ желать лучшей актрисы. Г. Лапинъ представляетъ барона Мейнау. Тамъ, гдѣ онъ, разсказывая другу приключенія своей жизни, размягчается и, утирая глаза платкомъ, говоритъ: «вотъ слеза!» и тамъ, гдѣ, ожидая Эйлалію и готовясь принять ее сурово, говоритъ самъ себѣ: «только я боюсь, чтобъ сердце мое не измѣнило мнѣ, чтобы я не бросился обнять милой преступницы, и, забывъ все, не прижалъ ее къ своей груди!» и во



Театръ Эрмитажъ. Гваренги.

многихъ другихъ мѣстахъ играетъ онъ хорошо. Только въ первыхъ явленіяхъ надлежало бы ему показываться болѣе углубленнымъ въ самого себя. Въ сценѣ четвертаго дѣйствія, гдѣ Мейнау узнаетъ Эйлалію, должно ему въ ту же секунду броситься назадъ къ двери, ни мало не останавливаясь ее разсматривать, и не дѣлая никакихъ тѣлодвиженій, чтобы заключеніе сего акта могло быть тѣмъ скорѣе и разительнѣе для зрителей. Померанцевъ играетъ роль графа Винтерзее и, по своему обыкновенію, очень хорошо. Авторъ весьма натурально представилъ въ семъ Графѣ такого человѣка, который отъ добраго сердца желаетъ счастья всѣмъ людямъ для того, чтобы они не безпокоили его своими жалобами и стенаніями, и который за высочайшее счастье въ жизни почитаетъ хорошій столъ и спокойный сонъ. Иные принижаютъ ихъ, а другіе завидуютъ имъ. Г. Сахаровъ въ роли графскаго шутника заслуживаетъ похвалу; и можно сказать, что сія пьеса вообще хорошо играема на здѣшнемъ театрѣ». Слѣдуетъ отмѣтить, что это одна изъ наиболѣе обстоятельныхъ рецензій.

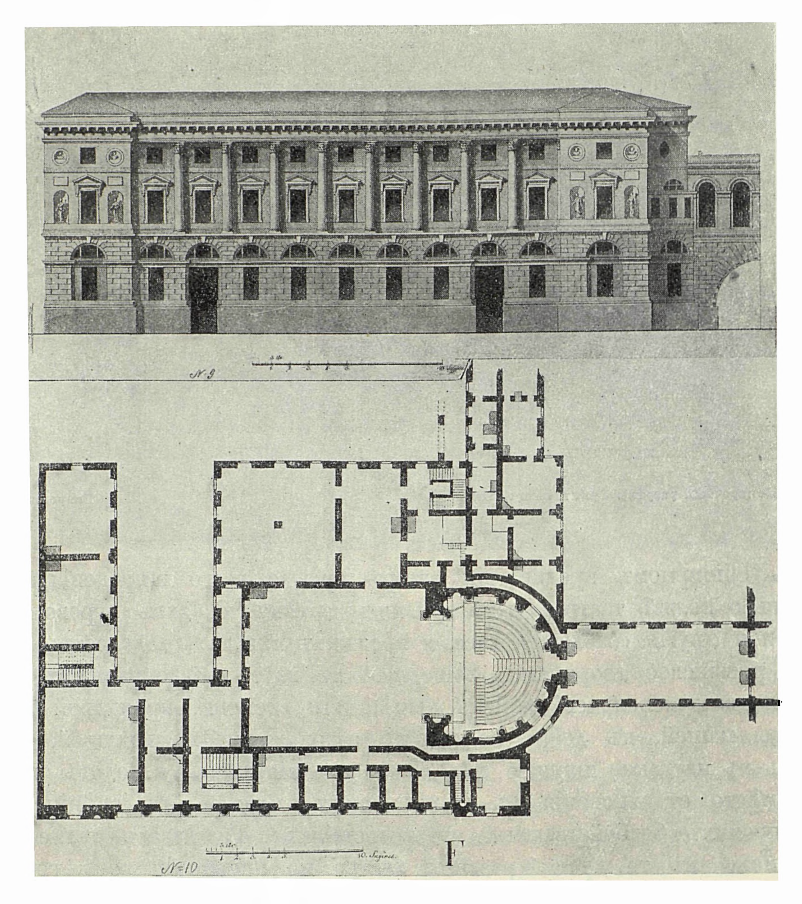
Въ 1787 г. появился трудъ, чрезвычайно любопытный въ исторіи нашего театра: это изданный въ Москвѣ: «Драматическій словарь или показаніе по алфавиту всѣхъ россійскихъ сочиненій и переводовъ, съ означеніемъ именъ извѣстныхъ спектаклей, переводчиковъ и слагателей музыки, которые когда были представлены на театрахъ и гдѣ и въ которое время напечатаны. Въ пользу любящихъ театральныя представленія» (переизданъ Суворинымъ въ 1880 г.).



Поперечный разрѣзъ Эрмитажнаго театра. Гваренги.

Въ обширномъ предисловіи авторъ прежде всего широковѣщательно говоритъ о пользѣ театральныхъ зрѣлищъ, затѣмъ, осудивъ сурово кулачные бои и другія «забавы и веселія прежнихъ вѣковъ», заявляетъ: «благородное россійское дворянство, вошедшее во вкусъ благонравнымъ воспитаніемъ, пользуясь просвѣщеніемъ нынѣшняго времени, премудрой Обладательницы нашей, къ добру на разумѣ законовъ всѣхъ ведущей, пріохотившись къ наукамъ, ищущее полезнаго съ пріятнымъ, находятъ свою забаву вмѣсто отдохновенія въ чтеніи книгъ, музыкѣ, въ зрѣніи театра и въ прочихъ безбуйственныхъ удовольствіяхъ». Разсказавъ далѣе о наблюдаемомъ въ то время развитіи театра по провинціи, онъ говоритъ, будто, когда онъ однажды гостилъ въ отдаленномъ отъ Москвы городѣ, дѣти хозяйки «спрашивали очень часто, какія забавы въ Петербургѣ и Москвѣ, часты ли театральныя представленія, какія играютъ больше пьесы». На это ему было затруднительно отвѣтить за недостаткомъ точныхъ свѣдѣній. Тогда стали жаловаться, «для чего на французскомъ языкѣ есть Anecdote Drammatick, а на россійскомъ нѣтъ». Это будто бы и натолкнуло его на мысль составить предлагаемый «Драматическій Словарь». Въ немъ въ строго алфавитномъ порядкѣ перечислены названія всѣхъ пьесъ, до того времени вошедшихъ въ репертуаръ русскаго театра. При нѣкоторыхъ указаны имена русскаго автора, приведены иностранные подлинники для переводовъ или передѣлокъ, отмѣчено время и мѣсто напечатанія и сообщены нѣкоторыя подробности насчетъ ея исполненія на сценѣ.

Образцомъ можетъ послужить статья, посвященная знаменитой комедіи Фонвизина.



Фасадъ и планъ театра Эрмитажъ. Гваренги.

«Недоросль» комедія въ 5 дѣйствіяхъ сочиненія г. Фонвизина, представлена въ первый разъ въ Санктпетербургѣ, Сентября 24 дня 1772 (?) г. на счетъ перваго придворнаго актера г. Дмитревскаго; въ которое время несравненно театръ былъ наполненъ и публика апплодировала пьесу метаніемъ кошельковъ. Характеръ мамы игралъ бывшій придворный актеръ г. Шумскій къ несравненному удовольствію зрителей, а на Московскомъ театрѣ роль сія представлена вольнымъ Московскаго театра актеромъ г. Ожогинымъ также къ совершенной забавѣ публики. Сія комедія, наполненная замысловатыми израженіями, множествомъ дѣйствующихъ лицъ, гдѣ каждый въ своемъ характерѣ изрѣченіями различается, заслужила вниманіе отъ публики. Для сего и принята съ отмѣннымъ удовольствіемъ для всѣхъ и почасту на

Санктпетербургскомъ и Московскомъ театрѣ была представляема. Напечатана въ Санктпетербургской вольной типографіи у г. Шнора 1783 г.».



Виньетка къ Соч. Струйскаго (1790 г.)

Про Сумароковскаго «Димитрія Самозванца» авторъ сообщаетъ, что въ день представленія этой пьесы сгорѣлъ театръ, находившійся на Знаменкѣ въ домѣ графа Воронцова. По поводу «Мѣщанина въ дворянствѣ» сообщено, что изъ-за множества участвующихъ лицъ и изъ-за богатства декорацій во дни ея представленій «на вольныхъ театрахъ за входъ была двойная противъ обыкновеннаго плата». Про оперу «Перерожденіе» сообщено, что «прежде сей оперы никакихъ еще оперъ на Московскомъ театрѣ не играли и не прежде оперу играть рѣшились (8 янв. 1777 г.), какъ испрося у публики позволеніе сдѣланнымъ особливо на сей случай разговоромъ, между большею комедіею и сей оперою». Въ статьѣ про «драму съ голосами»: «Розана и Любимъ» находимъ любопытное свѣдѣніе про сценическую карьеру актера Ожогина «чрезъ оную онъ сталъ извѣстенъ въ комическихъ операхъ лучшимъ въ роляхъ Буфонскихъ».

Все это дѣлаетъ Драматическій Словарь цѣннымъ матеріаломъ по исторіи Екатерининскаго театра. Во многихъ случаяхъ безъ него для насъ безслѣдно бы пропали многія свѣдѣнія большой важности. Важно, что составитель, потратившій много труда и времени на свою полезную работу, старался про каждую пьесу сказать все, что ему было извѣстно, превращался порою изъ простого статистика въ литературнаго критика. Но въ одномъ отношеніи онъ строго ограничилъ свою задачу: во всемъ словарѣ нельзя найти ни про одну пьесу, ни про одного актера мало-мальски неблагопріятнаго отзыва: усердно отмѣчая всякій успѣхъ, авторъ упорно молчитъ насчетъ всякихъ неудачъ тогдашнихъ драматурговъ и исполнителей, такъ что читатель словаря можетъ вынести такое впечатлѣніе, будто въ ту пору ни одна пьеса не проваливалась, и ни одинъ актёръ своимъ дурнымъ исполненіемъ не нарушалъ «безбуйственнаго наслажденія» зрителей. Это, конечно, не такъ. Скромный и политичный составитель въ такихъ печальныхъ случаяхъ, видимо, предпочиталъ при такихъ пьесахъ глухо отмѣчать только число актовъ да фамилію типографщика. Это никого обидѣть не могло, но въ общемъ такихъ сдержанныхъ замѣтокъ въ Словарѣ найдется не мало, и зато по сравненію съ ихъ замкнутой дѣловитостью только еще ярче выступаютъ тѣ пьесы, про успѣхи которыхъ авторъ говоритъ подробно, какъ бы желая и своихъ читателей пріобщить къ тому восторгу, который и



Апоѳеозъ Екатерины Великой. Изъ Соч. Струйскаго (1790 г.),

испытывали въ свое время очевидцы такъ обстоятельно расписываемаго имъ спектакля.

Къ Екатерининскому же времени относится появленіе перваго у насъ театральнаго журнала, а именно, въ 1789 г. на нѣмецкомъ языкѣ вышла книга подъ заглавіемъ Russische Theatralien. Ея издатель, актеръ нѣмецкой труппы въ Петербургѣ, Зауервейдъ, такъ опредѣляетъ свои задачи: «съ тѣхъ поръ, какъ началъ существовать въ Россіи театръ, онъ и на себѣ испыталъ и на пуб-

лику произвелъ не мало перемѣнъ. Онъ вліялъ на публику и многія высокопоставленныя и частныя лица своими дарованіями, положеніемъ и силой въ свою очередь повліяли на него. Но что же обо всемъ этомъ мы знаемъ? Мало или почти ничего. Теперь театръ находится подъ высочайшимъ покровительствомъ, вся Россія желаетъ имѣть о немъ извѣстія, а получаетъ или немногія, или совершенно ложныя». Послѣднія строки объясняютъ, почему журналъ издавался по-нѣмецки, и дѣлаютъ возможной догадку о поддержкѣ, оказываемой журналу императрицей. Въ единственномъ вышедшемъ номерѣ этого журнала находимъ замѣтку самого Зауервейда, недовольнаго названіемъ «комедіантъ», потому что такъ же называли и разныхъ плясуновъ и акробатовъ, и предлагавшаго взамѣнъ другое: Schauspieler. Далѣе идетъ обширный отдѣлъ хроники театровъ, какъ столичныхъ, такъ и провинціальныхъ, заключающей въ себѣ очень много цѣннаго матеріала. Въ одной замѣткѣ петербургскій театралъ жалуется на актеровъ, что они не учатъ роли, почему суфлеровъ слышнѣе, чѣмъ актеровъ. Но это интересное содержаніе не придало долговѣчности журналу, и на первой книжкѣ онъ прекратился.

LA FRASCATANA

die Bäuerin von Frascati

Mecredi le 24 Octobre 1778

La Troupe des Comédiens Italiens donnera

LA FRASCATANA

ou

LA PAYSANNE DE FRASCATI

Opera comique en 3 actes
de Mr. [illegible]
mis en musique par Mr. *Paisello.*

C'est au Theatre, appartenant au Corps IMPERIAL des Cadets nobles de terre, à Vassiley-Ostrov. On commencera à 5 heures precises, sans aucun delai. On payera au Parquet 1 rouble, à l'Amphithéatre & à la Gallerie 50 cop. Pour les Loges on pourra s'adresser à l'Entrepreneur Mr. *Mathei*, demeurant. Dans la maison de M. de-Poggenpohl à la nouvelle Isakya.

Въ Среду Октября 24 дня 1778 года

Итальянскіе комедіанты имѣютъ представлять

LA FRASKATANA

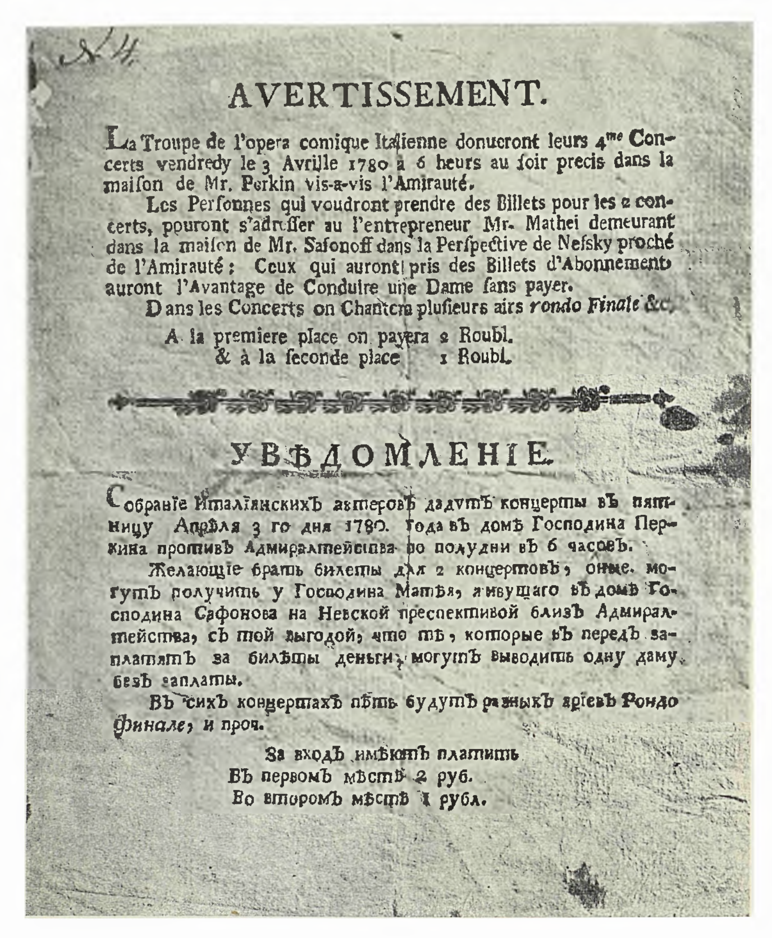
или

ФРАСКАТСКУЮ ДѢВУШКУ

Комическую оперу
сочиненія Г. *Ливиги*
на музыку положенную Г. *Паизелло*

Объявленіе итальянскихъ актеровъ 1778 г.
Собраніе А. А. Бахрушина.

Первымъ антрепренеромъ въ Москвѣ былъ итальянецъ Локателли, перенесшій сюда въ 1758 г. дѣятельность своей итальянской оперы изъ Петербурга. Онъ выстроилъ у Красныхъ Воротъ въ центрѣ тогдашней общественной московской жизни большой оперный домъ. Но, несмотря на приглашеніе лучшихъ пѣвцовъ, въ 1762 г. Локателли объявилъ себя банкротомъ. Съ 1766 г. по 1769 г. антрепризу русскаго театра въ Москвѣ держалъ пол-



№ 4.

AVERTISSEMENT.

La Troupe de l'opera comique Italienne donueront leurs 4me Concerts vendredy le 3 Avrille 1780 à 6 heurs au ſoir precis dans la maiſon de Mr. Perkin vis-a-vis l'Amirauté.

Les Perſonnes qui voudront prendre des Billets pour les 2 concerts, pouront s'adreſſer au l'entrepreneur Mr. Mathei demeurant dans la maiſon de Mr. Safonoff dans la Perſpective de Neſsky proché de l'Amirauté; Ceux qui auront pris des Billets d'Abonnement auront l'Avantage de Conduire une Dame ſans payer.

Dans les Concerts on Chantera pluſieurs airs *rondo Finale* &c.

A la premiere place on payera 2 Roubl.
& à la ſeconde place 1 Roubl.

УВѢДОМЛЕНІЕ.

Собраніе Италіянскихъ актеровъ дадутъ концерты въ пятницу Апрѣля 3 го дня 1780. года въ домѣ Господина Перкина противъ Адмиралтейства по полудни въ 6 часовъ.

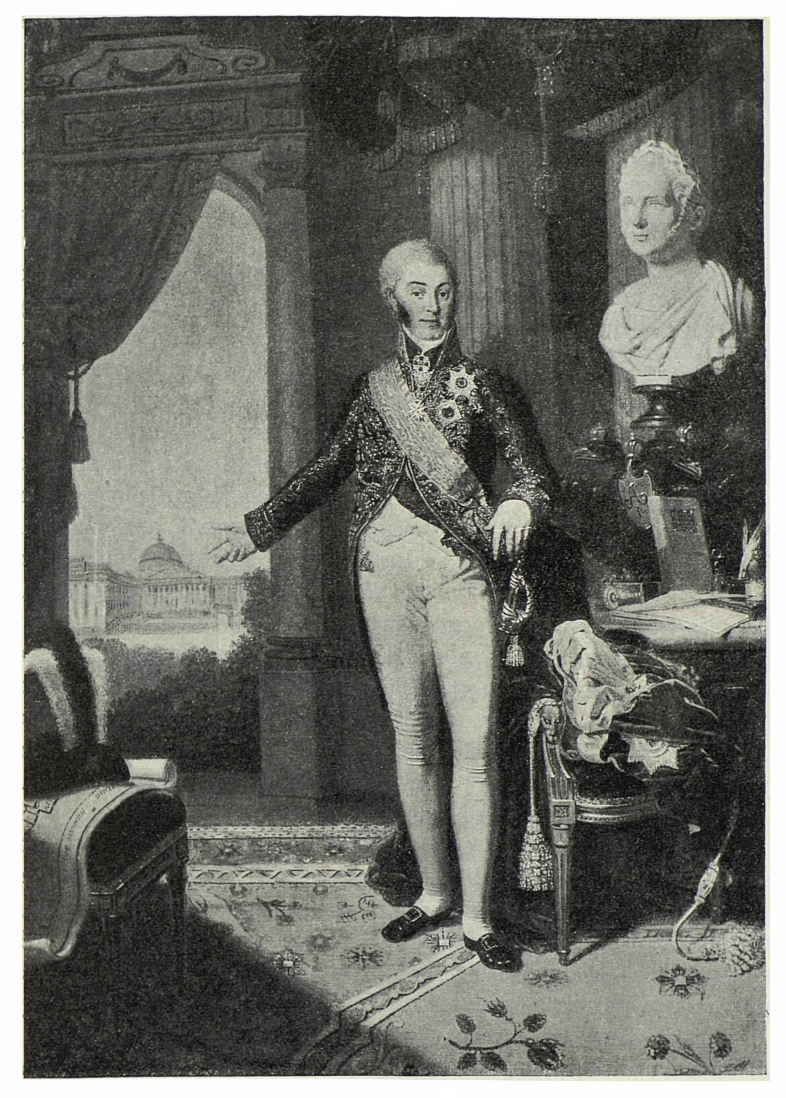
Желающіе брать билеты для 2 концертовъ, оные могутъ получить у Господина Матѣя, живущаго въ домѣ Господина Сафонова на Невской преспективой близъ Адмиралтейства, съ той выгодой, что тѣ, которые въ передъ заплатятъ за билѣты деньги, могутъ выводить одну даму безъ заплаты.

Въ сихъ концертахъ пѣть будутъ разныхъ аріевъ Рондо *финале*, и проч.

За входъ имѣютъ платить
Въ первомъ мѣстѣ 2 руб.
Во второмъ мѣстѣ 1 рубл.

Объявленіе итальянскихъ актеровъ 1780 г. Собраніе А. А. Бахрушина.

ковникъ Титовъ, дававшій спектакли въ Головинскомъ деревянномъ театрѣ, конкурируя съ итальянцами Бельмонти и Чуди, получившими съ 1769 г. пятилѣтнюю привилегію на русскій театръ, послѣ того, какъ и Титовъ вошелъ въ неоплатные долги. Въ 1771 г. во время чумы погибъ Бельмонти, и объ устройствѣ театра въ Москвѣ начинаетъ очень усердно хлопотать А. П. Сумароковъ, проживавшій въ то время въ Москвѣ не у дѣлъ, а также И. А. Дмитревскій. Сохранилось такое его письмо къ сидѣвшимъ въ то время въ Москвѣ безъ дѣла актерамъ: «я имѣю вамъ доносить и всѣмъ вашимъ товарищамъ, что, можетъ быть, въ непродолжительномъ времени я сдѣлаюсь вашимъ содержателемъ и вашимъ товарищемъ. Я ласкаю себя



Гр. Н. П. Шереметевъ. В. Л. Боровиковскій.

надеждою, что вы будете мною весьма довольны, и я обнадеживаю васъ, что я всѣ способы употреблю къ удовольствію вашему, и ежели въ скорости сдѣлается рѣшеніе сему дѣлу, то въ самой скорости и товарищъ мой къ вамъ пріѣдетъ для произведенія вамъ хотя нѣкотораго жалованья,



А. М. Грибовскій.

несмотря на то, что спектакли, можетъ быть, еще долго начаться не могутъ. И для того имѣйте каменное терпѣніе и не давайте слова никому для вступленія въ обязательство. Между тѣмъ увѣдомьте меня по первой почтѣ, всѣ ли вы въ Москвѣ и что съ вами происходитъ, дабы я помочь могъ вамъ чѣмъ-нибудь изъ денегъ. Вы увѣдомьте обстоятельно, а я обнадеживаю васъ, что все подружески, какъ съ братьями, съ вами раздѣлю». Вотъ уже когда, стало быть, ловкіе антрепренеры умѣли забирать въ свои руки радужными посулами, а, главное, столь необходимыми для голодающихъ изъ-за лопнувшей антрепризы актеровъ, авансами. Въ этомъ отношеніи письмо Дмитревскаго чрезвычайно любопытно и цѣнно. Но ни онъ, ни Сумароковъ не сдѣлались московскими антрепренерами.

Съ 1776 г. десятилѣтнюю привилегію на содержаніе русскаго театра въ Москвѣ получилъ московскій губернскій прокуроръ кн. П. В. Урусовъ. За 4 года убытки Урусова выразились въ суммѣ 80.000 руб., и когда въ февралѣ 1780 г. театръ сгорѣлъ, онъ передалъ за 28.000 р. свою привилегію своему компаньону англичанину М. Е. Медоксу. Этотъ питомецъ Оксфордскаго университета отличался рѣдкой предпріимчивостью, и сразу же поставилъ театральное дѣло въ Москвѣ на широкую ногу. Купивъ на Петровской улицѣ, гдѣ теперь находится Большой театръ, у кн. Лобанова-Ростовскаго участокъ земли, онъ въ 5 мѣсяцевъ выстроилъ каменный театръ, обошедшійся ему въ 130.000 рублей и содержавшій, между прочимъ, 110 ложъ. Для излюбленныхъ въ то время маскарадовъ была пристроена особая круглая зала. По идеѣ самого Медокса, зрительный залъ освѣщался сверху 42 хрустальными люстрами. Первоначальная труппа Медокса состояла всего на всего изъ 13 актеровъ, 9 актрисъ, 4 танцовщицъ и 3 танцоровъ съ балетмейстеромъ, и 13 музыкантовъ. На жалованье артистамъ драмы расходовалось 12.139 р. 50 к. въ годъ. Самый большой окладъ въ 2000 р. въ годъ получалъ Померанцевъ. Жила труппа на готовой квартирѣ вблизи театра. Желая получше обставить свои спектакли, Медоксъ совѣтовался съ любителями театра, приглашая ихъ на репетиціи и тѣмъ самымъ устанавливая болѣе тѣсную связь ихъ съ труппой. Пьесы выбирались на совѣщаніи главныхъ представителей труппы и разучивались такъ хорошо, что шли безъ суфлера.

Вообще современники очень хвалили постановку дѣла у Медокса: «никто не запомнитъ, чтобы на театрѣ Медокса когда-нибудь пьеса была дурно слажена, плохо распредѣлена или нерачительно поставлена. Каждый артистъ являлся въ своемъ характерѣ, въ роли, которая соотвѣтствовала его средствамъ и нравилась ему (актеры сами выбирали себѣ роли). Каждый отдѣльно былъ превосходенъ, совокупность (ensemble) цѣлой пьесы удивительна». Но у Медокса не было самаго главнаго: денегъ. Поэтому ему пришлось войти въ неоплатные долги, а также заключить обязательство съ Опекунскимъ Совѣтомъ—принять въ обученіе танцамъ, музыкѣ и декламаціи 104 питомцевъ Московскаго Воспитательнаго Дома.



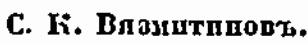
Кн. А. А. Прозоровскій.

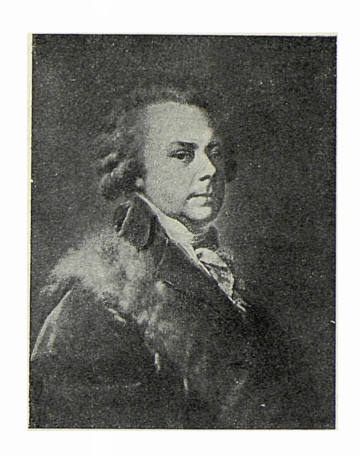
Недоброжелательство И. И. Бецкаго причинило Медоксу очень много затрудненій. Воспитательный домъ задумалъ устроить свою собственную антрепризу въ Москвѣ, и бороться съ нимъ Медоксу было очень трудно. Къ тому же московскій главнокомандующій кн. Прозоровскій, которому Екатерина предписывала привести театральное дѣло въ Москвѣ въ лучшее состояніе, былъ недоволенъ постановкой дѣла у Медокса. На его просьбу о льготахъ по дѣламъ взносовъ Опекунскому Совѣту Прозоровскій отвѣтилъ указаніемъ на то, что его театръ опасенъ въ пожарномъ отношеніи и худо отапливается: «зимой не топятъ, оттого всѣ сидятъ въ шубахъ; когда топятъ—угарно. Актеровъ хорошихъ только и есть два или три старыхъ; нѣтъ ни пѣвца, ни пѣвицы хорошихъ, ни посредственно танцующихъ, ни знающихъ музыку. Повѣрить нельзя: у васъ капельмейстеръ глухой и балетмейстеръ хромой. Изъ школы вашей не вышло ни пѣвца, ни пѣвицы, ни актера, ни актрисы порядочныхъ. Въ выборѣ пьесъ вы неудачны». Въ итогѣ театръ перешелъ къ Опекунскому Совѣту, положившему Медоксу за управленіе театромъ 5000 р. въ годъ при готовой квартирѣ, а на содержаніе театра было отпущено 27.000 руб. съ тѣмъ, чтобы сборы поступали въ пользу Опекунскаго Совѣта. Кн. Прозоровскій предлагалъ также Благородному Собранію взять на себя театръ, но эта сдѣлка не состоялась. Въ началѣ XIX вѣка, когда основанный Медоксомъ театръ находился уже въ вѣдѣніи Воспитательнаго Дома, театръ сгорѣлъ, и пришлось изъ суммъ Воспитательнаго Дома удовлетворить 46 кредиторовъ Медокса, получившаго отъ императрицы Маріи Өеодоровны пожизненную пенсію въ 3000 руб.

Въ старинныхъ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» можно найти рядъ объявленій Медокса, проливающихъ свѣтъ на многія стороны тогдашнихъ театральныхъ порядковъ. Такъ, въ № 76 отъ 19 сентября 1780 г. напечатано: «отъ Знаменскаго опернаго дома объявленіе. Господинъ Медоксъ черезъ сіе почтеннѣйшей публикѣ объявляетъ, что съ 22-го числа сего мѣсяца начнетъ принимать подписку на отдаваемыя въ годъ ложи въ новопостроенномъ театрѣ, и для того желающихъ имѣть оныя покорнѣйше проситъ, дабы благоволили присылать записки, съ объявленіемъ своего желанія и имени, въ контору, имѣющуюся при ономъ театрѣ на Петровской улицѣ, гдѣ они получить могутъ письменныя условія, на которыхъ оныя ложи имѣютъ быть отдаваны въ годъ. Начинающіяся съ 22-го сентября подписки на ложи продолжаться будутъ до 15-го октября, по прошествіи коего срока никакой уже подписки на ложи принято не будетъ; почему желающіе имѣть въ томъ театрѣ ложи могутъ заблаговременно ихъ нанять и отдѣлать, какъ самимъ угодно». Слѣдовательно, и въ театрѣ Медокса отдѣлка ложъ была предоставлена личному вкусу самихъ абонентовъ, что давало имъ возможность соперничать другъ съ другомъ роскошью своихъ ложъ. Абонементъ на ложи существовалъ и при петербургскихъ казенныхъ театрахъ, при чемъ тамъ ложи распредѣлялись по жребію между желавшими абонироваться, а абонентныя цѣны были назначены по 300 и 400 руб. въ годъ за ложу; впослѣдствіи были устроены ложи цѣной и въ 100 руб. Съ 1785 г. комитетъ «для доставленія публикѣ всевозможныхъ удовольствій хорошими зрѣлищами и добрымъ порядкомъ при оныхъ» постановилъ измѣнить плату за ложи: за ложу въ 1 ярусѣ только 100 рублей, во 2—75 руб. и въ 3—50 руб. «Сіи ложи отверзты будутъ во время представленій не только для наемщиковъ, но и для всѣхъ, кого они съ собой въ ложу привести пожелаютъ, и въ такомъ числѣ людей, какое они помѣстить въ сей ложѣ заблагоразсудятъ». На самомъ дѣлѣ, однако, пониженіе цѣнъ не было такъ существенно, потому что помимо годового взноса теперь каждый посѣтитель долженъ былъ при входѣ въ театръ платить отдѣльно, хотя бы у него была абонированная ложа. Стало быть, въ сущности измѣнили только систему платы, а размѣръ послѣдней оставили безъ существенной перемѣны. Обстоятельно былъ разработанъ теперь вопросъ о томъ, кто имѣлъ право на безплатныя ложи: онѣ полагались губернатору, полицеймейстеру и актерамъ, тогда какъ актрисамъ были отведены даровыя мѣста на балконѣ съ лѣвой стороны.

Наряду съ публичнымъ театромъ Медокса при Екатеринѣ возникъ въ Москвѣ цѣлый рядъ театровъ, принадлежавшихъ частнымъ владѣльцамъ. Императоръ Павелъ черезъ двѣ недѣли послѣ коронаціи почему то пожелалъ узнать о количествѣ частныхъ московскихъ театровъ, а также «колико число при каждомъ изъ нихъ есть актеровъ и другихъ людѣй», какъ писалъ исполнявшій волю Павла московскій военный губернаторъ Архаровъ. Черезъ




С. К. Вязмитиновъ.


Кн. Н. Б. Юсуповъ.

3 дня квартальные офицеры доставили свѣдѣнія. Оказалось, что въ 9 городскихъ частяхъ, Арбатской, Городской, Мѣщанской, Мясницкой, Пречистенской, Рогожской, Серпуховской, Тверской и Яузской, существовало 15 частныхъ театровъ съ 160 актерами и актрисами и 226 музыкантами и пѣвчими. Большинство этихъ труппъ состояло изъ крѣпостныхъ хозяина театра, гордившагося талантами своихъ «людей», Но, напримѣръ, про майора Ивана Кузьмича Замятина доносили, что, хотя въ его домѣ и былъ театръ, «но въ немъ играли пріѣзжавшія къ нему знакомыя ему благородныя особы, а настоящихъ при ономъ театрѣ, какъ актеровъ, такъ и актрисъ, не имѣется» Также и у кн. И. Д. Трубецкого играли однѣ только благородныя особы, но зато у него былъ крѣпостной оркестръ въ 60 человѣкъ. Самая большая трупна изъ 50 крѣпостныхъ актеровъ и актрисъ была у гр. Н. П. Шереметева. Судя по разсказамъ современниковъ, иные изъ этихъ частныхъ театровъ были такъ роскошно отдѣланы и такъ полно оборудованы и гардеробомъ, и аксессуарами, что частная антреприза Медокса не могла съ ними конкурировать, и эти частные театры отвлекали отъ Медокса наиболѣе знатныхъ посѣтителей, предпочитавшихъ посѣщать спектакли въ домахъ своихъ знакомыхъ.

При Екатеринѣ и во многихъ мѣстахъ провинціи стали возникать театры. Однако, это происходило по почину мѣстнаго намѣстника или губернатора, стремившихся такимъ путемъ оживить мѣстную жизнь и доставить обществу чиновниковъ и окрестныхъ помѣщиковъ хоть какое-нибудь удовольствіе. Такъ, въ Воронежѣ въ 1787 г. театръ основалъ начальникъ губерніи Чертковъ, при чемъ зрители допускались въ театръ безплатно: «лучшая публика приглашаема была на каждое представленіе по билетамъ, а парадизъ

наполнялся чиновниками присутственныхъ мѣстъ съ цѣлью познакомить ихъ съ понятіями о драматическомъ искусствѣ». Черезъ два года въ 1789 г. возникъ театръ въ Харьковѣ по волѣ намѣстника Ѳ. И. Каменскаго. Въ Тамбовѣ театръ возникъ въ губернаторство Г. Р. Державина, при его ближайшемъ содѣйствіи.

Вотъ что говоритъ о возникновеніи провинціальнаго театра составитель Драматическаго Словаря 1787 г.: «каждый знаетъ, что въ десятилѣтнее время и меньше, начальники, управляющіе отдаленными городами отъ столицъ Россіи, придумали съ корпусомъ тамошняго дворянства заводить благородныя и полезныя забавы; вездѣ слышимъ театры построенные и строящіеся, на которыхъ заведены довольно изрядные актеры. Во многихъ благородные люди стараются къ забавѣ своей и общей пользѣ писать и переводить драматическія сочиненія; и примѣтно, что дѣти благородныхъ людей и даже разночинцевъ восхищаются зрѣніемъ театральнаго представленія, нежели гоняніемъ голубей, конскими рысканіями или травлею зайцевъ, и входятъ въ разсужденіе о піесахъ».

Это подтверждается цѣлымъ рядомъ вполнѣ надежныхъ свидѣтельствъ. Такъ, А. Т. Болотовъ въ своихъ извѣстныхъ «Запискахъ» говоритъ, что по случаю пріѣзда къ нему губернатора въ Богородскъ онъ устраиваетъ театръ; то же самое повторяется, когда въ деревню является князь, главный начальникъ управляемыхъ имъ имѣній. Устраиваетъ онъ спектакли и для чисто семейнаго обихода, напримѣръ, по случаю именинъ дщери Ольги, ставя пьесу «Отгадай-не скажу». При этомъ драматургомъ приходилось становиться ему самому, и для надобностей своего семейнаго театра имъ написаны были пьесы: «Подражатель», «Несчастные сироты», «Новопріѣзжіе», «Награжденная добродѣтель». Правда, Болотовъ былъ помѣщикъ далеко незаурядный, но все-таки его драматургическіе опыты могутъ служить доказательствомъ того, какое широкое распространеніе получила при Екатеринѣ эта забава, проникая даже въ медвѣжьи углы, гдѣ не только были свои исполнители, но при случаѣ могли появляться даже доморощенные драматурги. Болотовъ такъ описываетъ устройство своей сцены: «одни кулисы должны были представлять порядочно убранную комнату, а другія—густой лѣсъ и каменную съ боку скалу, а въ задней сторонѣ открытое море съ каменными и другъ за другомъ видимыми мысами острова. Для лучшаго изображенія лѣса, а особливо въ прошпективинскомъ видѣ моря на большомъ заднемъ занавѣсѣ не пожалѣлъ я собственныхъ своихъ трудовъ и малевалъ оныя самъ при воспомоществованіи бывшаго у меня въ комнатѣ живописца и дѣтей самыхъ... Въ особливости же нравилась всѣмъ особливая выдумка моя, относящаяся до корабля, долженствующаго приплыть съ моря къ берегу и выпустить изъ себя матросовъ; онъ составлялъ главную и лучшую роль въ сей комедіи. Чтобы дать кораблю сему видъ колико можно натуральный, то нарисо-





С. К. Нарышкинъ.



Гр. Н. П. Шереметевъ.

валъ я и вырѣзалъ изъ толстой политуры два вида плывущаго на парусахъ корабля, одинъ другого больше; и дабы казались они дѣйствительно вдали по морю плывущими и часъ отъ часу подъѣзжающими къ острову ближе, смастерилъ я такъ, что ихъ можно было на шнурахъ съ мѣста на мѣсто по изображенному на картинѣ морю передвигать и сперва показать вдали маленькій, и вскорѣ потомъ, скрывъ оный, будто бы заплывшій за лѣсъ, выпустить другой въ увеличенномъ уже видѣ и будто бы ближе уже приплывшій».

При дворѣ Екатерины въ очень большомъ распространеніи были любительскіе спектакли. «Благородныя обоего пола персоны» съ самимъ цесаревичемъ Павломъ во главѣ играли и въ дворцовомъ оперномъ домѣ, впослѣдствіи замѣненномъ спеціально сооруженнымъ Эрмитажнымъ театромъ, и на Эрмитажныхъ собраніяхъ, нарочно устроенныхъ Екатериной для сближенія литературы съ обществомъ. Эти собранія, по степени своей пышности дѣлившіяся на большіе, малые и средніе Эрмитажи, обычно происходили по четвергамъ. По словамъ графа Рибопьера, «почти всегда вечеръ начинался театральнымъ представленіемъ, иногда играли любители. Такъ, я видѣлъ графиню Дидрихштейнъ въ роли Люцинды въ «Оракулѣ» и графиню Растопчину въ роли «Charmant». Въ другой разъ представляли «Ифигенію въ Авлидѣ»: графъ Вьельгорскій представлялъ Агамемнона, жена его Клитемнестру, графъ Петръ Шуваловъ—Ахилла, Тутолминъ—Улисса, П. И. Мятлева—Ифигенію, а княгиня Дидрихштейнъ—Эринфилу». 3 ноября 1774 г., по записи камерфурьерскаго журнала, въ спектаклѣ участвовали: «1) Его Императорское Высочество, 2) Ея Императорское Высочество, 3) принцъ Гессенъ-



Билетъ для Маскараду Купецкого дня 1766

Маскарадный билетъ 1766 г.

Дармштадскій, 4) фрейлина княжна Авдотья Михайловна Бѣлосельская, 5) графиня Дарья Петровна Салтыкова, 6) госпожа Нелединская, 7) княгиня Голицына, 8) графъ Андрей Петровичъ Шуваловъ, 9) графъ Шереметевъ, 10) графъ Разумовскій, 11) князь Куракинъ, 12) князь Гагаринъ, всѣ четверо камеръ-юнкеры»,—прибавляетъ журналъ. Но такой высокій составъ исполнителей не всегда обусловливалъ и высокія достоинства спектакля. Такъ, тотъ же графъ Рибопьеръ замѣчаетъ: «вѣроятно, трудно было хуже сыграть трагедію, но я былъ тогда плохимъ судьей»,—спѣшитъ оговориться благовоспитанный критикъ.

«Благородныя персоны» изволили забавляться не только представленіемъ пьесъ, но и сами брались за ихъ сочиненіе, имѣя столь соблазнительный примѣръ въ лицѣ опять таки самой императрицы. Кн. Д. П. Горчаковъ сочинилъ три оперы и одну комедію, И. П. Елагинъ и И. М. Храповицкій переводили Мольера и другихъ французскихъ драматурговъ. Графъ П. С. Потемкинъ сочиняетъ драму въ стихахъ «Торжество дружбы», М. В. Сушкова—двѣ оперы «Роза и Пелласъ», «Земира и Азоръ», драму «Бѣглецъ» и комедію «Гваделупскій житель».

Екатерининскіе вельможи, во всемъ подражавшіе придворному обиходу, слѣдуя за императрицей, и у себя устраивали представленія. Такъ, долго гремѣла слава о спектакляхъ, устроенныхъ гр. Шереметевымъ. Первый спектакль 1 февраля 1765 г. состоялъ изъ французской комедіи: «Женившійся философъ или стыдливый мужъ» и малой комедіи «Нравы вѣковъ». Второй спектакль былъ черезъ годъ, 21 февр. 1766 г., и отличался прежде всего тѣмъ, что въ немъ участвовалъ цесаревичъ; онъ состоялъ изъ трехъ одноактныхъ комедій: Le contretemps, сочиненія де ла-Гранжа, «Вечеринка по по модѣ» и «Зенеида» Каюзана. Послѣдняя комедія по костюмамъ превосходила двѣ первыя, ибо на участвовавшихъ въ ней графинѣ А. П. Шереметевой и 3 сестрахъ графиняхъ Чернышевыхъ было брилліантовъ на два милліона. И такихъ зрѣлищъ бывало не мало по домамъ тогдашнихъ вельможъ, при чемъ особенно славилась роскошная обстановка пьесъ на сценѣ домашняго театра графа Ягужинскаго, у котораго въ числѣ крѣпостныхъ актеровъ служилъ Михаилъ Матинскій, незаурядный актеръ, композиторъ и музыкантъ, сочинившій оперу «Гостиный дворъ», одну изъ лучшихъ пьесъ Екатерининскаго репертуара.

Вотъ что писалъ о тогдашнихъ спектакляхъ Ѳ. В. Растопчинъ въ Лон-



Маскарадный билетъ 1766 г.

донъ графу С. Р. Воронцову: «у насъ вездѣ даютъ опять домашніе спектакли, нерѣдко въ ущербъ благопристойности, такъ намедни у князя Долгорукова произносили вещи, едва терпимы на ярмаркѣ, но говорятъ: нужно повеселиться». Появляются даже пьесы, высмѣивающія увлеченіе любительскими спектаклями. Въ комедіи «Смѣшное сборище» изображенъ московскій мѣщанинъ Пѣтуховъ, все свое время отдающій устройству домашнихъ спектаклей. По словамъ его служанокъ, онъ «одуренъ комедіей, хоть это у него и много денегъ тащитъ». Его страсть раздѣляетъ «господинъ Кривоустьевъ, знатный коломенскій купецъ, Дуркинъ, его братъ двоюродный, и Пустозвякинъ, племянникъ шурина приходскаго попа: они долго жили въ Петербургѣ, много видали тамъ комедій на вольныхъ театрахъ и великіе знатели». Кривоустьевъ собирается даже у себя въ Коломнѣ выстроить театръ, куда можно будетъ къ нему ѣздить мѣсяца на два лѣтомъ и играть у него тамъ комедіи по 3, по 4 раза въ недѣлю. Къ числу такихъ же завзятыхъ театраловъ принадлежитъ и канцеляристъ Чернилинъ, который изъ-за театра совершенно отбился отъ дѣла, пропустилъ срокъ отпуска, за что и уволенъ со службы. Эти всѣ театралы выбраны авторомъ комедіи изъ числа канцеляристовъ и купцовъ только потому, что касаться любителей покрупнѣе было слишкомъ рискованно, но такое же самое увлеченіе охватывало и высшіе слои общества, съ той только разницей, что вельможи подчасъ устраивали эти спектакли просто только изъ подражанія императрицѣ и желанія блеснуть своими бриліантами, а въ низшихъ слояхъ общества это увлеченіе было искренно и безкорыстно: тамъ это увлеченіе театромъ не только не приносило никакой выгоды, а, наоборотъ, зачастую заставляло бросать опредѣленное положеніе и прибыльное дѣло. Стало быть, тамъ изъ-за этой любви къ театру приходилось только испытывать большія неудобства, но это на мѣшало выдвигаться изъ этого именно слоя театраловъ такимъ крупнымъ актерамъ, какъ Яковлевъ и Плавильщиковъ.

Нерѣдко къ участію въ школьныхъ спектакляхъ привлекали, кромѣ пажей и кадетъ, также питомицъ вновь учрежденнаго и пользовавшагося осо-


Князь Потемкинъ проситъ здѣлать ему честь, пожаловать въ маскерадъ, сего Февраля 8 дня 1779 года.

Въ Аничковскій домъ.

въ 6½ часовъ

Маскарадный билетъ кн. Г. А. Потемкина.

беннымъ расположеніемъ императрицы Смольнаго монастыря. Иногда въ его стѣнахъ также устраивались спектакли. Вотъ что писала по ихъ поводу Екатерина Вольтеру въ январѣ 1772 г.: «я поговорю съ вами объ одной очень интересной для меня забавѣ, насчетъ которой попрошу вашего совѣта. Вотъ уже вторая зима, какъ ихъ (т.-е. смолянокъ) заставляютъ разыгрывать трагедіи и комедіи. Онѣ исполняютъ свои роли лучше здѣшнихъ актеровъ, но должно замѣтить, что число пьесъ, пригодныхъ для нашихъ дѣвицъ, слишкомъ ограничено; ихъ надзирательницы избѣгаютъ тѣхъ, въ которыхъ слишкомъ много страсти, а французскія пьесы почти всѣ таковы. Велѣть написать то, что намъ нужно, это невозможно: подобныя вещи не дѣлаются по заказу: ихъ производитъ геній. Пьесы пошлыя и глупыя могутъ испортить вкусъ. Какъ же тутъ быть?» Вольтеръ совѣтовалъ Екатеринѣ ставить классическія пьесы съ самыми только необходимыми выпусками. На его взглядъ въ «Мизантропѣ» пришлось бы измѣнить не больше 20 стиховъ, а въ «Скупомъ» не больше 40 стиховъ. Институтскій театръ посѣщался весьма охотно знатью и пріѣзжими иностранцами, изъ которыхъ одинъ въ своемъ описаніи этого театра отозвался о немъ очень одобрительно. Еще болѣе довольны имъ были лица, близко стоявшія къ институту. Иностранцевъ нарочно возили въ этотъ театръ, желая, видимо, похвастаться достигнутыми успѣхами. Такъ, 5 февраля 1775 г. институтки играли въ честь англійской колоніи и всѣхъ иностранныхъ купцовъ. По поводу этого спектакля Бецкій писалъ: «несмотря на то, что всѣ другія сословія отсутствовали, никогда нашъ спектакль не былъ такъ много-

Неизв. художникъ. И. О. Калиграфова.

Собранiе А. А. Бахрушина.





Маскарадный билетъ 1793 г. Собраніе А. А. Бахрушина.

люденъ. Для начала давали «Честолюбивый и нескромный», испанскую комедію въ 5 актахъ, а затѣмъ комическую оперу «Колдунъ» съ прелестнымъ балетомъ. Всѣ актрисы были удивительно оживлены. Особенно дѣвица Пашкова, которая, представляя Нескромную, высказала чудеса искусства, совсѣмъ, какъ настоящая актриса». Любопытные отзывы находимъ объ этихъ спектакляхъ въ газетахъ того времени. Такъ, въ С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ за 1776 г. (№ 2) говорится о спектаклѣ 2 января: «въ присутствіи Государыни и ихъ Императорскихъ Высочествъ исполнены были комедія Вольтера «Нескромный», потомъ комическая опера «Колдунъ», въ заключеніе же малая пьеса, называемая «Удалецъ въ деревнѣ», представлена дѣвицами самаго меньшаго возраста, въ которыхъ дарованія и искусства были столь совершенны, что могли бы сдѣлать справедливую хвалу въ самыхъ зрѣлыхъ лѣтахъ. Едва только сіи младенцы успѣли сказать послѣднее слово, какъ, не могши удержать своего стремленія и перепрыгнувъ черезъ перегородку, отдѣлявшую театръ отъ партера, кинулись къ Всемилостивѣйшей своей Государынѣ и Матери».

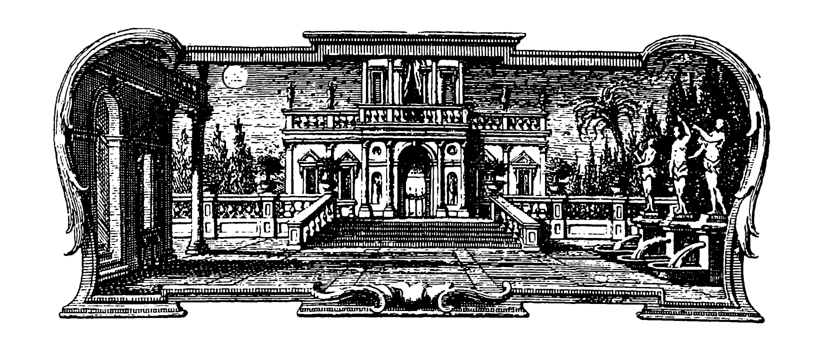
При Московскомъ университетѣ еще съ 1758 г. существовала театральная школа, учрежденная директоромъ университета Ив. Ив. Мелиссино. Екатерина, еще въ бытность цесаревной, очень ею интересовалась и сочувствовала пріѣзду университетскихъ актеровъ въ Петербургъ. Театръ этотъ славился, почему Сумароковъ и другіе всегда предварительно на его сценѣ разыгрывали свои пьесы. По свидѣтельству современниковъ, зимой, а особенно на святкахъ, театръ составлялъ общее удовольствіе студентовъ и гимназистовъ. Домашній театръ имѣлъ полный запасъ кулисъ и гардероба, пріобрѣтенныхъ или пожертвованіями знатныхъ лицъ, доброжелателей университета, или складчиною участниковъ въ удовольствіи. О святкахъ или на

Масляной давали обыкновенно два, три представленія со своею музыкой. Женскія роли исполнялись также учениками. Пьесы были: комедіи «Недоросль», «Скупой», «Такъ и должно»; оперы—«Мельникъ» Аблесимова, «Добрые солдаты» Хераскова. Отличались на университетскомъ театрѣ Ник. Сандуновъ, В. И. Макаровъ, Г. Г. Политковскій, И. О. Тимковскій; будущій профессоръ, красавецъ П. И. Страховъ особенно славился исполненіемъ женскихъ ролей, и такъ сыгралъ трогательную роль Семиры, что привелъ въ восхищеніе самого автора Сумарокова. Изъ этой же труппы вышли такіе крупные актеры, какъ Плавильщиковъ, впослѣдствіи съ 1777 г. ставшій во главѣ университетской труппы, Калиграфовъ и многіе другіе любимцы московской публики, образовавъ ядро придворной труппы. Неудивительно, что слава объ университетскихъ актерахъ гремѣла далеко за предѣлами Москвы, и имъ приходилось даже выѣзжать на гастроли. Такъ, Херасковъ однажды приглашалъ всю труппу въ свою калужскую деревню на берегу Угры. Повидимому, этотъ театръ по богатству талантовъ и серьезной постановкѣ дѣла выходилъ далеко изъ обычныхъ рамокъ ученическихъ спектаклей.

Итакъ, мы видимъ, что русскій театръ, во-первыхъ, получилъ при Екатеринѣ болѣе или менѣе прочную организацію, во-вторыхъ, достигъ значительнаго художественнаго совершенства, выдвинувъ цѣлый рядъ выдающихся актеровъ и драматурговъ. Любовь къ театру при ней охватываетъ все болѣе широкіе круги, поэтому возникаетъ много частновладѣльческихъ театровъ, не только въ столицахъ, но и въ отдаленныхъ городахъ провинціи, гдѣ театральныя зрѣлища становятся любимой и распространенной формой общественныхъ увеселеній.

Проф. *Б. Варнеке.*





ДРАМАТУРГІЯ ЕКАТЕРИНИНСКОЙ ЭПОХИ.



бщій характеръ репертуара Екатерининскаго времени вполнѣ соотвѣтствуетъ характеру всей нашей литературы этого времени. Русская литература XVIII вѣка вообще поражаетъ быстротою своего развитія. Писатели Петровскаго времени, языкъ сочиненій которыхъ чаще всего былъ болѣе церковно-славянскимъ, чѣмъ русскимъ, не успѣваютъ еще всѣ сойти со сцены, какъ уже въ концѣ 60—нач. 70-хъ гг. XVIII в. въ цѣломъ рядѣ возникающихъ у насъ сатирическихъ журналовъ мы видимъ образцовую, чуть не художественную прозу,—къ концу столѣтія передъ нами уже цѣлый рядъ выдающихся писателей во главѣ съ Радищевымъ и Карамзинымъ. То же видимъ, въ частности, и въ области русской драматической литературы второй половины XVIII вѣка: лишь въ 1747 году появляется первая трагедія Сумарокова,—и менѣе, чѣмъ черезъ 20-ть лѣтъ, уже появляется «Бригадиръ» Фонвизина. Какъ и во всей нашей литературѣ XVIII вѣка, и въ области драмы необычайно быстрый ростъ: къ концу XVIII вѣка, менѣе, чѣмъ черезъ два поколѣнія послѣ появленія первой трагедіи въ западно-европейской формѣ,— передъ нами и здѣсь уже цѣлый рядъ выдающихся писателей и произведеній.

Говоря о быстрыхъ успѣхахъ нашей литературы и, въ частности, литературы драматической, за вторую половину XVIII вѣка,—не нужно забывать, что здѣсь можетъ идти рѣчь лишь объ успѣхахъ «ученика». Самостоятель-

наго было вообще немного, какъ во всей литературѣ, такъ и въ области театра. Самъ Сумароковъ открыто признавался, что онъ «изъ сочиненій г. Корнеля, г. Расина, г. Вольтера не таясь заимствовалъ», еще меньше стѣснялся въ этомъ отношеніи «переимчивый» Княжнинъ, — хотя у него заимствованія дѣлались болѣе умѣлой, искусной рукой. Но вообще, какъ во всей литературѣ, такъ и въ области драмы—на первомъ мѣстѣ всякаго рода передѣлки и заимствованія. Произведенія «россійскихъ творцовъ» и въ области драматической литературы чаще всего примыкали къ западнымъ образцамъ, настолько близко, что трудно провести границы, гдѣ кончалось «подлинное россійское сочиненіе» и начинались подражанія и передѣлки. Тѣмъ не менѣе «ученикъ» все же былъ необычайно усердный и талантливый,—и его «подражанія» уже очень скоро начали указывать на стремленія къ вдумчивой и самостоятельной работѣ. Рядомъ съ переводами, подражаніями, всякаго рода заимствованіями, очень скоро въ русской драматической литературѣ начинаютъ появляться отдѣльными единицами произведенія не только съ большимъ запасомъ самостоятельныхъ наблюденій, но и вообще выдающіяся по своей реальности, идейности, по общей близости къ окружающей общественности, а равно по значительной степени художественной обрисовки выведенныхъ типовъ, характеровъ.

Вслѣдствіе общей близости нашей драматической литературы XVIII вѣка къ западнымъ образцамъ, въ исторіи русскаго театра второй половины XVIII вѣка мы видимъ тѣ же главные, основные моменты, какъ и на Западѣ, особенно въ исторіи театра французскаго. Передъ нами прежде всего 1) быстрое паденіе съ половины XVIII вѣка псевдо-классической трагедіи; 2) въ связи съ этимъ — столь же быстрое развитіе «слезной драмы», или «мѣщанской трагедіи», которая широкимъ потокомъ захватываетъ не только старую псевдо-классическую трагедію, но и комедію. 3) Собственно комедія, возникшая на почвѣ псевдо-классицизма, на первыхъ порахъ лишена какихъ-либо связей съ дѣйствительностью, кромѣ отдѣльныхъ случайныхъ, чаще всего мелочныхъ, личныхъ намековъ, — такова комедія Сумарокова; потокъ сантиментализма, вліяніе «слезной драмы» быстро сдвигаютъ, однако, русскую комедію съ этихъ псевдо-классическихъ подмостковъ и, ставя ее на почву «слезной драмы», создаютъ длинный рядъ комедій, полныхъ чувствительности, слезъ, моральной философіи XVIII в. Лишь постепенно, съ трудомъ, русская комедія освобождается отъ этихъ элементовъ «слезной драмы», проявляетъ стремленія къ реальности, къ внесенію болѣе близкихъ общественныхъ мотивовъ, замѣняя элементы чувства, слезъ, моральной философіи элементами бытовымъ и сатирическимъ. Постепенно, но въ общемъ довольно быстро, особенно въ отдѣльныхъ, исключительныхъ произведеніяхъ, въ русской комедіи вообще начинаютъ усиливаться чисто реалистическіе мотивы, въ связи съ общимъ усиленіемъ бытового, реальнаго и обществен-

наго содержанія. Въ связи съ этимъ довольно скоро начинаетъ совершенствоваться и чисто художественная сторона: не только вырабатывается языкъ, но и самые выводимые типы, характеры начинаютъ отличаться бо̀льшимъ совершенствомъ обрисовки, большей жизненной правдой, реальностью. 4) Какъ и во Франціи, быстрое и широкое развитіе получаетъ у насъ «комическая опера», комедія-водевиль. Послѣдняя вообще оказываетъ русской комедіи весьма значительную помощь въ процессѣ освобожденія ея отъ господства «слезной драмы», вообще потока чувствъ, слишкомъ приподнятой морали и всякаго резонерства, хотя волна «слезной драмы» довольно ощутительно задѣваетъ и этотъ отдѣлъ нашей драматической литературы второй половины XVIII в. Отмѣченныя черты, основные моменты въ исторіи современнаго французскаго театра вполнѣ опредѣленно отражаются и на исторіи всей нашей драматической литературы второй пол. XVIII в. Вся эта исторія въ общемъ—не только быстрое паденіе введеннаго къ намъ Сумароковымъ «Расинова театра», замѣна его «слезной», «мѣщанской трагедіей», — но вмѣстѣ съ тѣмъ, въ частности, и довольно быстрый переходъ изъ сферы отвлеченнаго чувства, общей «чувствительности», на почву реальной дѣйствительности, — отъ вопросовъ отвлеченной морали, «добродѣтели» къ реальнымъ вопросамъ окружающей общественности (насколько, конечно, послѣднее допускалось цензурой).

I.

Ложно-классическая трагедія съ самаго начала не получаетъ у насъ сколько-нибудь широкаго развитія. Зданіе «Расинова театра», созданнаго «для россіянъ» Сумароковымъ, стало колебаться уже на глазахъ самого основателя. Сколько-нибудь выдающимися трагиками въ XVIII вѣкѣ послѣ Сумарокова являются у насъ лишь Княжнинъ, отчасти Николевъ.

Общій характеръ литературной дѣятельности Княжнина — совершенно тотъ же, какъ и Сумарокова. Оба эти писателя ближайшимъ образомъ зависятъ отъ своихъ западно-европейскихъ образцовъ, — и въ то же время для своихъ русскихъ современниковъ являются выдающимися представителями ложно-классической трагедіи. Извѣстны основныя черты этой трагедіи. «Страсти великихъ душъ», возвышенныя чувства и идеи, идеи долга, любви къ отечеству, къ родинѣ, вообще подчиненія «общественному благу» личныхъ эгоистическихъ выгодъ и интересовъ,— вотъ обычное содержаніе, которымъ полна вся западно-европейская ложно-классическая трагедія, та возвышенная идейная атмосфера, которая охватывала зрителя въ любой пьесѣ лучшихъ представителей французской трагедіи. Все это въ значительной долѣ сво-

дилось уже къ старому Корнелевскому апоѳеозу чувства долга; Расинъ къ послѣднему особенно близко поставилъ чувство любви въ ея различныхъ проявленіяхъ и формахъ. Позднѣе къ этимъ мотивамъ присоединяются новыя, болѣе широкія, идеи французской философіи XVIII в.,—широкое понятіе о «человѣкѣ», его достоинствѣ вообще, и, въ частности, о человѣкѣ-правителѣ, его обязанностяхъ въ отношеніи къ управляемому «народу», права самого «народа», «общества», въ отношеніи своихъ правителей, далѣе, вообще идеи о религіозной и политической «свободѣ», «вольности», въ противоположность «тиранніи» и «тираннамъ» и т. д.—и т. д. Притокомъ этихъ идей французская ложно-классическая трагедія особенно была обязана Вольтеру, трагедіи котораго, какъ и вся литературная дѣятельность, были вообще страстной трибуной идей XVIII вѣка: на трагедію, какъ и на всю сцену, Вольтеръ смотрѣлъ лишь, какъ на средство дать возможно бо̀льшую популярность идеямъ французской философіи XVIII вѣка, или, по крайней мѣрѣ, дискредитировать прежнія. Сумароковъ не дѣлалъ особаго различія въ отношеніи къ своимъ учителямъ, главнымъ представителямъ французской псевдоклассической трагедіи, хотя вообще больше слѣдовалъ Расину; какъ и у послѣдняго, и у Сумарокова—любовь на первомъ планѣ. Княжнинъ, какъ представитель псевдо-классической трагедіи, ближе примыкаетъ отчасти къ Корнелю, отчасти къ Вольтеру. Герои трагедій Княжнина—или, какъ у Корнеля, какіе то полубоги, совершенно не походившіе на простыхъ, обыкновенныхъ людей, или, какъ у Вольтера—«философы». Идеи XVIII вѣка нерѣдко слышимъ мы и въ трагедіяхъ Сумарокова; но въ гораздо бо̀льшей степени онѣ выступаютъ у Княжнина. Его трагедіи, сравнительно съ Сумароковскими, вообще гораздо болѣе богаты общественнымъ содержаніемъ, при чемъ послѣднее нерѣдко переходитъ и въ область политическую. Въ трагедіяхъ Сумарокова еще слишкомъ много, если не исключительно, отводилось мѣста любви; у Княжнина «любовь» почти совершенно поглощается идеей гуманности, общественности. Долгъ передъ «народомъ», передъ «обществомъ», долгъ «гражданина»—одна изъ самыхъ главныхъ идей, которыя чаще всего развиваются въ трагедіяхъ Княжнина на общемъ фонѣ Корнелевской трагедіи. Чувство гражданскаго долга, подчиненіе личныхъ, эгоистическихъ чувствъ и интересовъ интересамъ «общества», «общественному благу»—священнѣйшая обязанность «человѣка», и борьба личнаго эгоизма съ сознаніемъ долга передъ народомъ, обществомъ—обычный мотивъ трагедій Княжнина. Въ «Дидонѣ» Эней покидаетъ любимую женщину, чтобы идти въ невѣдомыя страны и основать новое царство для своего народа; въ «Вадимѣ» Рамида, дочь Вадима, какъ ни страстно любитъ Рюрика, не колеблясь убиваетъ себя, чтобы не измѣнить себѣ, не стать подъ вліяніемъ страсти женой «тиранна»; трагедія «Росславъ» вся отъ начала до конца проникнута идеей патріотическаго долга. Росславъ—идеалъ гражданина, приносящаго свои личные интересы, даже са-

мую жизнь, въ жертву «общества», «народа». Никакія личныя бѣдствія, никакая «судьбина» не въ силахъ сломить въ героѣ сознанія этихъ обязанностей его передъ народомъ, передъ «обществомъ».



Факсимиле подписи Медокса.

Величію души героя обыкновенно соотвѣтствуетъ и та, которую онъ любитъ:

Пустыня и Росславъ—вотъ счастье выше трона!
Твое мнѣ сердце—тронъ, твоя любовь—корона!—

говоритъ Росславу его любезная, Зафира. Она—наслѣдница шведскаго престола; но этотъ тронъ, не задумываясь ни на минуту, она готова пожертвовать для своего героя... Но «троны» и для послѣдняго—мало что значатъ, когда сталкиваются съ «честью», «долгомъ». На предложеніе Зафиры раздѣлить съ ней тронъ Швеціи Росславъ гордо отвѣчаетъ, что ради иноземнаго трона онъ не можетъ забыть въ себѣ «россійскаго гражданина».

Болѣе, чѣмъ что другое обязательное, священное для каждаго «гражданина»,—долгъ передъ «обществомъ» тѣмъ болѣе обязателенъ для правителей, которые живутъ или, какъ подчеркивается въ «Наказѣ» Императрицы Екатерины II, «существуютъ» для своего народа. Именно лишь на этомъ «крѣпится» власть правителя: онъ долженъ быть «отцомъ» подданныхъ! «Законъ народныхъ правъ»—первѣйшій для него законъ... На угрозы, что подданные возмутятся, Дидона гордо отвѣчаетъ:

Блаженствомъ подданныхъ мой тронъ крѣпится;
Тиранамъ лишь однимъ рабовъ своихъ страшиться!..
Безстрашенъ буди царь; но чѣмъ сильнѣй правитель,
Тѣмъ больше долженъ быть онъ истины хранитель
И чтить священнѣйшимъ народныхъ правъ законъ!..
Законовъ первый рабъ, онъ подданнымъ примѣръ!—

говоритъ одинъ изъ героевъ и въ «Росславѣ». Въ той же трагедіи, на возгласъ взбѣшеннаго Христіерна: кто смѣетъ давать ему какія-либо указанія, предъявлять какія-либо требованія?—ему, сидящему на тронѣ, владѣющему всей мощной силой монарха, одинъ изъ героевъ смѣло отвѣчаетъ:

Человѣчество!—коль можешь ты внимать
Священный гласъ его, самихъ царей судящій...

Развитію послѣдней идеи посвящается Княжнинымъ, между прочимъ, почти исключительно трагедія «Титово милосердіе». Передъ нами идеальный госу-

дарь, другъ подданныхъ, на тронѣ—«человѣкъ»! Въ своихъ подданныхъ Титъ видитъ друзей; ихъ любовь—высшая для него награда; быть «отцомъ отечества», другомъ, благодѣтелемъ своихъ подданныхъ—высшая его цѣль...

На предложеніе благодарныхъ римлянъ причислить его къ богамъ, Титъ отвѣчаетъ:

Пріятнѣй мнѣ стократъ
На тронѣ имя человѣка!..

По своимъ общественно-политическимъ идеямъ замѣчательнымъ произведеніемъ нашего XVIII вѣка является трагедія Княжнина «Вадимъ Новгородскій» (1789). Передъ нами страстныя, горячія нападки на «тираннію», «тиранновъ», «похитителей у народовъ» ихъ «свободы», «вольности», и здѣсь же рядомъ—идеальный образъ правителя-монарха, столь излюбленный у представителей литературы французскаго просвѣщенія. Въ ряду трагедій Княжнина эта трагедія—едва ли не наиболѣе самостоятельная. Произведеніе это любопытно и своей судьбой, весьма характерной для положенія вообще всей нашей литературы въ послѣдніе годы царствованія Екатерины II.

Главныя дѣйствующія лица пьесы—Вадимъ, старый новгородскій посадникъ, только что возвращающійся въ Новгородъ изъ похода; Рюрикъ, въ отсутствіе Вадима выбранный новгородцами правителемъ, «княземъ», вслѣдствіе возникшихъ междоусобій, которыя тотъ быстро усмирилъ; Рамида, дочь Вадима, страстно любящая Рюрика и имъ любимая; все дѣйствіе пьесы происходитъ собственно между этими тремя лицами, которыхъ окружаютъ «воины» и «народъ». Дѣйствіе происходитъ въ Новгородѣ, на площади. Вернувшись изъ похода, Вадимъ не узнаетъ своего родного города: вездѣ видитъ:

Вельможъ, утратившихъ свободу,
Во подлой робости согбенныхъ предъ царемъ
И лобызающихъ подъ скиптромъ свой яремъ...

Друзья объясняютъ Вадиму причины избранія Рюрика правителемъ, но Вадимъ не придаетъ этому значенія, и видитъ въ Рюрикѣ лишь похитителя «новгородской свободы». Онъ старается вызвать въ согражданахъ воспоминаніе объ этой «свободѣ», «вольности» и устраиваетъ противъ Рюрика заговоръ. Свою дочь, Рамиду, Вадимъ обѣщаетъ тому новгородскому «гражданину», «врагу тиранновъ», который, «имѣя душу не рабску, благородну», «стремясь отечества къ спасенью» «и жизни не щадя», превзойдетъ другихъ въ борьбѣ противъ «тиранна»... Но Вадима на первыхъ же порахъ поражаетъ страшная вѣсть: его дочь, Рамида, любитъ этого «тиранна», Рюрика.. Вадимъ, однако, знаетъ свою дочь: «въ ней кровь моя», говоритъ онъ, и тре-

буетъ отъ дочери, чтобы та «преодолѣла страсть»... Сцена эта—одна изъ самыхъ сильныхъ въ пьесѣ. На укоры отца, что она «страстью пылаетъ къ носящу здѣсь вѣнецъ», Рамида сознается въ своей любви къ Рюрику, и въ оправданіе указываетъ на высокія нравственныя достоинства своего героя. Да, она виновна,—если

... порокъ любить спасителя гражданъ,
Который, прекратя общественные стоны,
Небесны благости съ собой на тронъ вознесъ...

Вадимъ требуетъ, чтобы Рамида, «изъ сердца истребя жаръ гнусныя отравы», шествовала вмѣстѣ съ нимъ «ко храму вѣчной славы»,—и свою любовь «къ тиранну» превратила въ ненависть...

Заговоръ Вадима, однако, быстро открывается,—и онъ въ цѣпяхъ, «обезоруженный, съ толпою плѣнниковъ», приводится къ Рюрику. Послѣдній, видя въ немъ народнаго героя и отца Рамиды, предлагаетъ ему не только жизнь, но и свою дружбу. Но въ Вадимѣ любовь къ республиканской свободѣ равняется ненависти вообще къ «тираннамъ»,—и предложеніе Рюрика быть ему другомъ Вадимъ рѣзко прерываетъ восклицаніемъ:

Мнѣ—другомъ?.. Ты?.. Въ вѣнцѣ?..
Скорѣе небеса со адомъ съединятся!..

И упрекаетъ Рюрика въ похищеніи «вѣнца», новгородской свободы. Рюрикъ принимаетъ брошенный Вадимомъ дерзкій упрекъ,—и смѣло обращается къ стоящему на площади народу, требуя, чтобы самъ народъ былъ судьей словъ Вадима. Безъ сомнѣнія, эта заключительная сцена наиболѣе сильная въ трагедіи.

Въ отвѣтъ народъ падаетъ передъ Рюрикомъ на колѣни, прося снова принять вѣнецъ и остаться правителемъ...

Передъ смертью Вадимъ испытываетъ послѣднее счастье: на его глазахъ, желая быть достойной отца, убиваетъ себя и его дочь Рамида,—чтобы исполнить данную отцу клятву и не быть женою страстно любимаго ею «тиранна» Рюрика.

Вадимъ—убѣжденный республиканецъ, и въ пьесѣ не мало и въ другихъ мѣстахъ «сильныхъ мѣстъ», направленныхъ противъ «самодержавной власти», которая «все нынѣ пожираетъ».

Но если Вадимъ представленъ убѣжденнымъ республиканцемъ, хотя и разочаровавшимся въ своихъ согражданахъ, преданныхъ «тиранну»,—Рюрикъ въ не меньшей степени является идеальнымъ монархомъ, «отцомъ народа». Рюрикъ, какъ правитель, надѣленъ въ пьесѣ всѣми добродѣтелями; Вадимъ,

въ сущности, по всему ходу трагедіи, является бунтовщикомъ, который преслѣдуетъ лишь собственныя республиканскія мечты, не видя суровой дѣйствительности, ближайшихъ нуждъ «отечества», успокоеннаго Рюрикомъ. Лишь предъ самой смертью Вадимъ убѣждается, что его сограждане — всѣ противъ него, преданы «тиранну», этому мудрому, идеальному «отцу народа». Рюрикъ по пьесѣ не только не «тираннъ», — онъ тяготится властью; лишь сознаніе долга предъ избравшимъ его народомъ заставляетъ его удерживать за собой власть монарха.

Какъ извѣстно, трагедія была написана Княжнинымъ еще въ 1789 году, готовилась къ постановкѣ, были распредѣлены даже роли, но осторожный авторъ передъ самымъ спектаклемъ неожиданно взялъ пьесу. И былъ правъ: напечатанная послѣ смерти автора, въ 1793 году (Спб. 1793, и одновременно на страницахъ академическаго «Россійскаго ѳеатра»: ч. 39. Спб., 1793), трагедія неожиданно вызвала страшную бурю. Трагедія показалась Императрицѣ столь же опасной, какъ «Путешествіе» Радищева, — немедленно было приказано конфисковать трагедію, отобрать раскупленные экземпляры, у кого сыщутся, и всѣ сжечь. Кн. Дашковой, какъ президенту Академіи, подъ цензурой и въ изданіи которой появилась пьеса, черезъ полицеймейстера сдѣланъ былъ отъ имени императрицы выговоръ. Въ своей вспыльчивости императрица уже вскорѣ раскаялась: неудовольствіе на Дашкову на другой же день было сглажено, но преслѣдованіе трагедіи не было пріостановлено, пошло своимъ чередомъ, черезъ полицію, и весьма энергично. По словамъ одного иностранца, обыски производились даже въ частныхъ домахъ; что касается нераспроданныхъ экземпляровъ, полиціей уничтожено было не только все, что было возможно, но совершенно испорчена была вся 39-я часть «Россійскаго ѳеатра»: изъ нея полицейскими чиновниками, безъ стѣсненія, вырваны были цѣликомъ всѣ 6 листовъ, не обращая вниманія на то, что при этомъ вмѣстѣ съ «Вадимомъ» вырывались конецъ предыдущей пьесы и начало послѣдующей. Преслѣдованіе велось втайнѣ. Трагедія собственно не была оффиціально запрещена, и изъятіе ея изъ продажи и общества дѣлалось секретно. Генералъ-прокуроръ Самойловъ, сообщая московскому главнокомандующему кн. Прозоровскому о допросѣ поѣхавшаго въ Москву книгопродавца Глазунова и объ отобраніи у него непроданныхъ экземпляровъ «Вадима»,—прибавляетъ: «Благоволите исполнить все оное съ осторожностью и безъ огласки..., не вмѣшивая высочайшаго повелѣнія...» Эта таинственность, повидимому, больше всего и вызывала самые чудовищные слухи, въ позднѣйшихъ пересказахъ еще болѣе увеличивавшіеся. Разсказывали, что кн. Дашкова за разрѣшеніе трагедіи къ печати была отставлена отъ президентства Академіи наукъ, а самъ авторъ, Княжнинъ, «умеръ подъ розгами»,—послѣднее повторяется, между прочимъ, и Пушкинымъ. Въ дѣйствительности не было ни того, ни другого: президентство въ Академіи Наукъ Дашкова оставила лишь 12 ноября 1796 года,—

когда одновременно увольнялась преемникомъ Екатерины отъ всѣхъ должностей и осуждалась на изгнаніе; что касается розогъ, то о нихъ не можетъ быть рѣчи уже по тому, что авторъ умеръ за два года до напечатанія трагедіи. Любопытно,—«революціонныя» идеи «Вадима» Княжнина казались Дашковой самыми обычными, какъ бы избитыми мѣстами, въ современныхъ драматическихъ произведеніяхъ,—почему она и не придала, какъ объясняетъ въ своихъ «Запискахъ», имъ особаго значенія. Нѣсколькими годами раньше не придавала особаго значенія подобнымъ тирадамъ и сама императрица, какъ это показываетъ судьба другого, подобнаго же произведенія нашей тогдашней литературы, трагедіи Николева: «Сорена и Замиръ», явившейся въ 1784 году. Представленія трагедіи Николева, тогда же поставленной на сцену и очень понравившейся публикѣ, были пріостановлены въ Москвѣ главнокомандующимъ, который донесъ императрицѣ о крайне дерзкихъ мѣстахъ въ пьесѣ, и въ отвѣтъ на это императрица писала московскому главнокомандующему, какъ бы дѣлая ему выговоръ: «Смыслъ такихъ стиховъ, которые вы замѣтили, никакого не имѣетъ отношенія къ вашей государынѣ: авторъ возстаетъ противъ самовластія тирановъ, а Екатерину вы называете матерью». Но строки эти писались въ 1785 году, когда о французской революціи совсѣмъ не было слышно; къ 1793 г., когда былъ напечатанъ «Вадимъ» Княжнина, взгляды императрицы, подъ вліяніемъ французскихъ событій, радикально измѣнились, тѣмъ болѣе, что 1793 годъ былъ разгаромъ революціи: именно въ это время у насъ полагали, что «Мирабоа не единой, но многія висѣлицы достоинъ». Лонгиновъ поэтому вполнѣ вѣрно указываетъ причину, почему два произведенія, написанныя почти одновременно и въ общемъ весьма близкія и по содержанію, и по идеѣ, имѣли у насъ столь различную судьбу: «Сорена», замѣчаетъ Лонгиновъ, оправдана потому, что явилась въ 1785 году, — а «Вадимъ» осужденъ по случаю появленія своего въ печати въ 1793-мъ».

ВАДИМЪ НОВГОРОДСКІЙ

ТРАГЕДІЯ

въ

стихахъ,

въ

ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Сочинена

Як. Княжнинымъ.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,

при Императорской Академіи Наукъ,

1793 года.

Чрезвычайно мѣтка характеристика Княжнина, сдѣланная Пушкинымъ: «переимчивый Княжнинъ». За исключеніемъ «Росслава» и «Вадима», да и здѣсь съ оговорками (какъ въ «Росславѣ», такъ и въ «Вадимѣ» во многихъ сильныхъ мѣстахъ слышатся заимствованія изъ Вольтера, Расина, Корнеля), во всѣхъ трагедіяхъ Княжнина очевидны заимствованія, которыя иногда мало чѣмъ отличались отъ прямыхъ «переводовъ». Образцами «Дидоны» служитъ La Didone abbandonata (Оставленная Дидона) Метастазіо и Didone Ле-Франа-Помпиньяна; въ «Ярополкѣ и Владимірѣ» копируется Расинова «Андромаха»; «Софонисба» заимствована изъ пьесъ съ тѣмъ же заглавіемъ итальянскаго поэта Триссино и Вольтера; «Владисанъ» повторяетъ «Меропу» Вольтера; въ «Титовомъ милосердіи» объединяются трагедія Метастазіо съ тѣмъ же заглавіемъ «La clemenza di Tito» и «Титъ» де Беллуа. На «переимчивость» Княжнина очень рѣзко указывали и современники, какъ видимъ, между прочимъ, изъ написанной въ 80-хъ гг. молодымъ Крыловымъ комедіи «Проказники», въ которой авторъ выводитъ Княжнина подъ именемъ Риѳмокрада. Все это, однако, не уменьшаетъ важнаго значенія трагедій Княжнина въ исторіи русской литературы XVIII вѣка. «Наказъ» императрицы Екатерины тоже чуть не весь взятъ изъ Монтескьё, — въ большихъ позаимствованіяхъ не безъ основаній современники укоряли и Вольтера, еще болѣе Мольера; на литературныя заимствованія вообще смотрѣли тогда иначе. Главная цѣнность трагедій Княжнина, какъ и вообще нашей псевдо-классической трагедіи, заключалась не въ оригинальности, а въ общемъ культурномъ значеніи для современнаго русскаго общества. Какъ вся западно-европейская псевдо-классическая трагедія для своей публики была школой «добрыхъ чувствъ», гуманныхъ идей, полна была общаго гуманитарнаго значенія, чрезвычайно поднимавшаго зрителя надъ обычной сѣрой дѣйствительностью, позднѣе стала трибуной идей болѣе широкихъ, общественныхъ и политическихъ,—совершенно такой же трибуной, и даже въ большей степени, въ своихъ немногихъ лучшихъ произведеніяхъ, была и русская псевдо-классическая трагедія для русскихъ зрителей, для русскаго общества, иллюстрируя передъ нимъ въ лицахъ, въ соотвѣтствующихъ звучныхъ монологахъ, какъ рядъ общегуманныхъ, возвышенныхъ чувствъ и настроеній, — великодушія, преданности долгу, чести, высокаго достоинства человѣка и т. д., такъ здѣсь же, рядомъ, и болѣе частныхъ идей французской литературы просвѣщенія, — правъ личности, равенства, религіозной и политической свободы, отвѣтственности правителей передъ народами, правъ самихъ народовъ и т. д. Именно эта сторона псевдо-классическихъ трагедій вообще больше всего и является отличительной въ трагедіяхъ Княжнина,—въ этомъ и причина ихъ успѣха, а равно и высокаго культурнаго значенія. Княжнинъ былъ однимъ изъ наиболѣе выдающихся нашихъ идейныхъ писателей XVIII вѣка, человѣкомъ широко образованнымъ, искренно, всецѣло преданнымъ гуманнымъ

идеямъ вѣка,—въ этомъ отношеніи трагедіи Княжнина являлись для общества высокой образовательной проповѣдью, трибуной новыхъ идей, понятій, новыхъ чувствъ и воззрѣній...

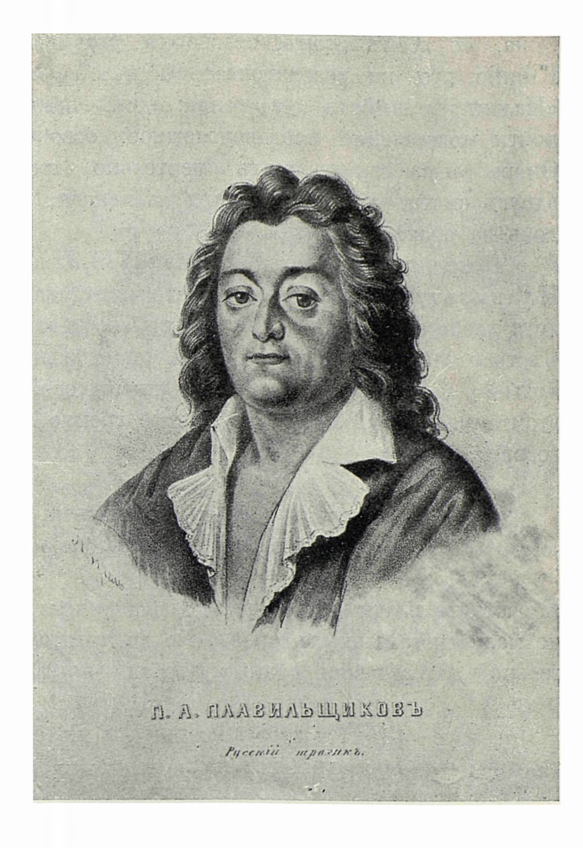
Какъ мы выше замѣтили, одна изъ трагедій Княжнина «Вадимъ» по содержанію и идеѣ ближайшимъ образомъ примыкала къ болѣе ранней подобной же трагедіи Николева «Сорена и Замиръ» (1784) и вообще ставитъ этого писателя рядомъ съ Княжнинымъ. «Сорена»,—какъ справедливо замѣчаетъ позднѣйшій изслѣдователь,—занимаетъ одно изъ весьма видныхъ мѣстъ среди произведеній русской драматической литературы XVIII вѣка,—является однимъ изъ наиболѣе яркихъ выраженій либеральныхъ идей въ царствованіе Екатерины II, протеста противъ тиранніи и деспотизма, проповѣди гуманности и свободы. Трагедія нравилась публикѣ не только со стороны ея тенденціи, но и своими литературными свойствами, сильными, потрясающими картинами страстей, героизма, высокихъ чувствъ, борьбы и жестокихъ страданій». Трагедія Николева имѣла большой успѣхъ; по словамъ «Драматич. Словаря» 1787 года, она «отмѣнно нравилась московской публикѣ нѣжностью и слогомъ стиховъ, и неоднократно представляема была»... Образцомъ Николевъ имѣлъ, главнымъ образомъ, «Альзиру» Вольтера; впрочемъ, при всемъ подражаніи русскій авторъ былъ довольно самостоятеленъ. «Ненависть къ тиранніи и обличеніе ея», замѣчаетъ изслѣдователь, «получаетъ у Николева еще болѣе сильное выраженіе, чѣмъ у Вольтера въ «Альзирѣ»: тирану придаются черты ханжества, лицемѣрія, обращающаго религію въ орудіе достиженія личныхъ и притомъ чисто земныхъ цѣлей»... Въ послѣднемъ случаѣ, однако, Николевъ, повидимому, находился подъ вліяніемъ другой трагедіи Вольтера: «Магометъ», въ которой особенно выдвигается идея ханжества и лицемѣрія, соединеннаго съ тиранніей. Сама по себѣ трагедія Николева слаба: въ ней мало дѣйствія; самая завязка, фабула, общій ходъ пьесы—неестественны, лишены правдоподобія. И вообще, какъ литературное произведеніе, «Сорена» ниже «Вадима». Содержаніе слѣдующее: Мстиславъ, царь Россійскій пылаетъ страстью къ плѣнницѣ Соренѣ, женѣ разбитаго и порабощеннаго имъ половецкаго князя Замира. Дѣйствіе происходитъ въ Полоцкѣ, который покоренъ Мстиславомъ и гдѣ онъ расположился съ войсками. Сорена и Замиръ и всѣ половцы—язычники; Мстиславъ и его подданные—христіане. Самъ по себѣ Мстиславъ «лютѣйшій тиранъ», «злодѣй», «чудовище, оскорбляющее Бога и человѣчество»,—такъ онъ и самъ себя характеризуетъ, такъ характеризуетъ его и Сорена. «Чудовищемъ», «злодѣемъ» дѣлаетъ Мстислава его страсть къ Соренѣ: изъ-за этой страсти онъ забываетъ не только свои обязанности, какъ правителя, но и христіанскій долгъ. Чтобы овладѣть Сореной, Мстиславъ сначала увѣряетъ ее, что Замиръ убитъ; въ этомъ однако, скоро фактически разувѣряется Сорена: своего мужа она неожиданно видитъ среди плѣнниковъ Мстиславовыхъ, о чемъ не знаетъ и самъ Мстиславъ. Узнавши,

что Замиръ находится въ его власти, Мстиславъ сначала хочетъ отравить Замира, потомъ приходитъ къ мысли крестить его. Мстиславъ думаетъ, что, крестившись, Замиръ самъ откажется отъ язычницы Сорены, которую тогда, свободную, онъ и возьметъ себѣ... Замиръ, однако, отвергаетъ всякую мысль о христіанствѣ; Мстиславъ приходитъ тогда еще къ новой мысли: обратить Замира въ христіанство обманомъ,—страхомъ «божества»...

Мстиславъ и самъ хорошо сознаетъ всю безчестность своихъ дѣйствій, и, передъ тѣмъ какъ привести все это въ исполненіе, высказываетъ въ монологѣ въ отношеніи себя самую рѣзкую характеристику... Здѣсь же онъ говоритъ, что царямъ вообще нельзя «полну власть присваивать», такъ какъ «и цари потворствуютъ страстямъ», что вообще царскихъ золъ не скроютъ ни титлы, ни короны. Дѣйствіе трагедіи быстро близится къ концу: Сорена, узнавши о рѣшеніи Мстислава крестить Замира и сообща съ Замиромъ рѣшивъ умереть, хочетъ раньше убить Мстислава: ради спасенія общества надо истреблять тирановъ!—и идетъ въ тотъ самый храмъ, куда долженъ быть приведенъ Замиръ, куда придетъ и Мстиславъ. Въ темнотѣ, по ошибкѣ, Сорена убиваетъ Замира, вмѣсто Мстислава. Послѣднее для нея тѣмъ ужаснѣе, что Мстиславъ въ храмѣ еще разъ измѣнилъ свое рѣшеніе: въ храмѣ душа Мстислава смягчилась,—и онъ раскаивается въ своихъ гнусныхъ замыслахъ! Онъ рѣшилъ уступить Сорену Замиру, въ храмѣ же объявилъ Замиру объ этомъ,—и именно съ этой вѣстью Замиръ спѣшилъ къ Соренѣ, когда вдругъ былъ пораженъ ею въ темнотѣ. Умирая, Замиръ прощаетъ и Соренѣ, и Мстиславу свою смерть,—Сорена здѣсь же закалывается, а Мстиславъ еще разъ упрекаетъ себя въ тиранствѣ. Мстиславъ дѣйствительно представляется авторомъ въ самомъ невыгодномъ свѣтѣ; это «лютѣйшій тиранъ», для котораго собственныя прихоти выше всего. Особенно невыгодно для Мстислава сопоставленіе съ Замиромъ. Замиръ ведетъ себя гордо и мужественно; въ самомъ началѣ раздраженный Мстиславомъ, который грозитъ ему смертью, Замиръ гордо объявляетъ, кто онъ,—объявляетъ и о своей цѣли: «отмстить и вольность прежнюю гражданамъ возвратить»... Мстиславъ, напротивъ, рисуется самымъ мелочнымъ эгоистомъ. Въ бесѣдѣ съ Мстиславомъ по поводу его дѣйствій, его наперсникъ Премыслъ не безъ основанія высказываетъ цѣлый рядъ сентенцій въ духѣ французской философіи XVIII вѣка—о вѣротерпимости, религіозной и политической свободѣ, вообще о «тиранахъ» и т. д.

«Деспотизмъ», «тиранію» бичуетъ и Сорена, въ лицѣ Мстислава, котораго изображаетъ, какъ «злѣйшаго тирана»... Нельзя не замѣтить, въ трагедіи Николева, къ концу, довольно ощутительно сказывается элементъ сантиментализма: Замиръ, страстно любящій Сорену и въ продолженіе всего хода трагедіи полный ненависти къ Мстиславу, который хочетъ ее у него отнять,—въ самомъ концѣ, въ послѣднемъ явленіи, умирая, вдругъ прони-

кается трогательнымъ всепрощеніемъ и благословляетъ Сорену на бракъ съ Мстиславомъ. Характеръ Сорены въ этомъ отношеніи обрисованъ вѣрнѣе: она мало трогается неожиданной чувствительностью умирающаго мужа, и на его же глазахъ закалывается...



Гораздо слабѣе, какъ литературное произведеніе, «Пальмира» (1781 г.) Николева. Въ ней совсѣмъ нѣтъ ни лицъ, ни характеровъ, сколько-нибудь ярко очерченныхъ; передъ нами общее шаблонное содержаніе. Трагическій «ужасъ» переходитъ въ совершенный шаржъ. Одно изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, царь тирскій Ироксерсъ, плѣнившій сидонскаго царя Омара, въ котораго одновременно влюбляются обѣ дочери Ироксерса,—изъ злодѣевъ злодѣй. Младшую дочь свою, помогшую Омару бѣжать, Ироксерсъ собственноручно убиваетъ, чтобы лишь насладиться страданіями Омара, который любитъ ее и любимъ ею. Ранѣе онъ хотѣлъ даже сжечь ее на кострѣ. Убивши дочь,—Ироксерсъ съ восторгомъ восклицаетъ:

Отмстилъ—и радуюсь, злодѣй, твое страданье видя!...

Впрочемъ, здѣсь же и самъ онъ закалывается. О своей страшной «злобѣ», «ненависти», злодѣй этотъ неизмѣнно говоритъ на протяженіи всѣхъ пяти дѣйствій:

Пылай стократно, злость, разлей во мнѣ свой ядъ!
Пособствуйте по мнѣ, злы фуріи, весь адъ! И т. д., и т. д.

Все это мало вяжется и съ той отеческой нѣжностью, которую авторъ вкладываетъ неожиданно въ этого злодѣя: вся злоба его къ Омару изъ-за

сына. Во всемъ этомъ, безспорно, сказывалось вліяніе «слезной драмы». Вліяніе это на разсматриваемой пьесѣ оказалось и болѣе фактически: «Пальмира» имѣетъ два конца: одинъ нами сейчасъ разсказанъ; другой,— почти совершенно противоположное: освобожденный дочерью Ироксерса, Омаръ въ сраженіи ранитъ смертельно Ироксерса,—и послѣдній, умирая, вдругъ смягчается: примиряется съ ненавистнымъ Омаромъ и благословляетъ дочь на бракъ съ нимъ.

Трагедіи: «Владиміръ Великій» (1779) Ключарева и «Дружество» (1783) Плавильщикова мало выдѣляются изъ общаго псевдо-классическаго шаблона, хотя вообще и въ нихъ мѣстами сильно чувствуется вліяніе «слезной драмы». Въ трагедіи Ключарева имѣется трагическій «злодѣй», даже «ужаснѣйшій злодѣй», какъ называетъ его Владиміръ, его «первый бояринъ» Студъ,—но въ этомъ «злодѣѣ» голосъ совѣсти уже громко заявляетъ о себѣ: «зла совѣсть», говоритъ онъ—

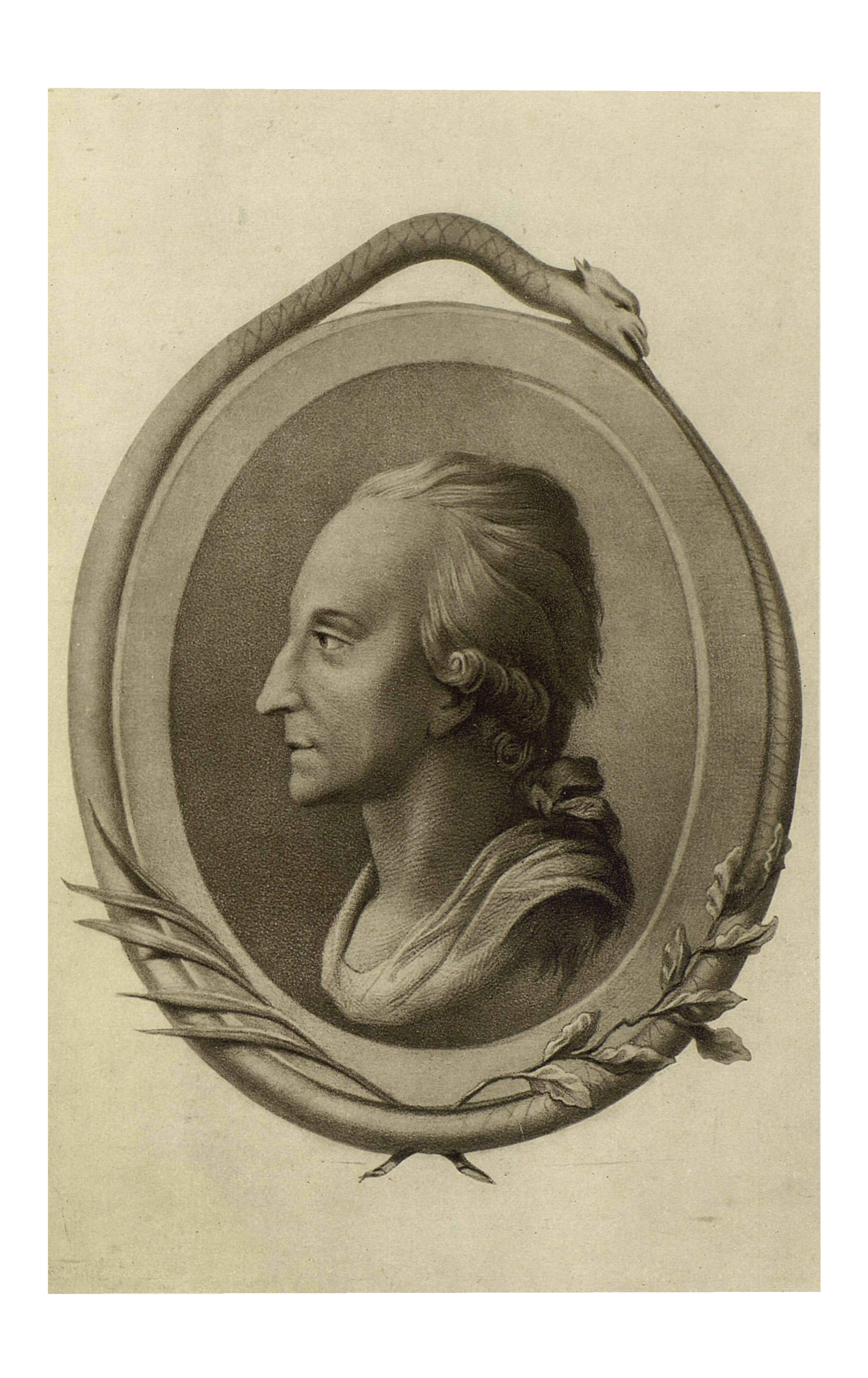
Гоняется за мной, повсюду мя грызетъ!
И вѣчность мнѣ себя ужасною являетъ...

Характеръ Владиміра не чуждъ и сентиментализма; въ трагедіи и вообще не мало трогательныхъ сценъ. Ко всему этому она не лишена и столь обязательной для «слезной драмы» морали,—послѣдняя выражается въ концѣ:

Губится злость всегда отъ лютости своей,—
Безвредна истина!...

Трагедія Плавильщикова «Дружество» старый классическій рокъ замѣняетъ страшными коварствами «злодѣя». «Злодѣй» Плавильщикова, впрочемъ, не совсѣмъ псевдо-классическій: душа Злорада полна не одними злодѣйствами,— въ ней преобладаютъ двѣ страсти: любовь и честолюбіе. «Вы — мои страсти! замѣчаетъ онъ: вамъ жертвуя, иль все превозмогу, или погибну самъ»... Страсти эти въ Злорадѣ тѣмъ сильнѣе, что опираются на общее его міровоззрѣніе, исключительно эгоистическое: «Вотъ сколь утѣшительно быть коварнымъ,—замѣчаетъ онъ по поводу своихъ успѣховъ, для достиженія которыхъ онъ ничѣмъ не стѣснялся: «Добродѣтель!.. Добродѣтель!.. Это одна только мечта, къ которой прилѣпляются всѣ тѣ, кои не хотятъ въ жизни своей наслаждаться успѣхами»... Злорадъ чуть не съ сожалѣніемъ смотритъ на Милослава, котораго онъ посылаетъ на казнь, и который является въ пьесѣ олицетвореніемъ «дружества»: «Добродѣтельный человѣкъ! саркастически замѣчаетъ Злорадъ: вотъ плоды достохвальныхъ дѣлъ твоихъ! Ты умираешь отъ всѣхъ презрѣннымъ за то, что ты былъ слишкомъ добродѣтеленъ»... Эти отвлеченія автора въ область моральной философіи XVIII

Испол. художникъ. Я. Б. Княжнинъ. Императорская Публичная Библіотека.



вѣка придаютъ мѣстами нѣкоторое оживленіе трагедіи, указывая на связи ея съ французской литературой XVIII вѣка и въ то же время какъ бы усиливая въ пьесѣ психологическій элементъ: главными дѣйствующими силами въ трагедіи являются: «дружество», «злодѣяніе», «коварство»; самыя лица, выведенныя въ пьесѣ, лишены какой-либо жизни.

Какъ литературныя произведенія, гораздо выше послѣднихъ пьесъ стояли трагедіи Хераскова и Майкова, хотя какъ «трагедіи» отходили отъ псевдо-классическаго кодекса еще далѣе: въ нихъ не только уже весьма ощутительно чувствуется сосѣдство быстро разливавшагося по нашей литературѣ во второй половинѣ XVIII вѣка сантиментализма,—нѣкоторыя изъ нихъ по всему характеру, по всему содержанію, настоящія «слезныя драмы». И вообще въ рукахъ Хераскова и Майкова русская трагедія быстро спускается съ заоблачной высоты,—ея герои чаще всего мало трагичны, почти совсѣмъ похожи на простыхъ, обыкновенныхъ людей.

Наиболѣе ранняя трагедія Хераскова «Венеціанская монахиня» (1758)—трагедія лишь по имени: передъ нами собственно «слезная драма». Ни трагическихъ героевъ, ни «злодѣевъ» нѣтъ; герои—молодая монахиня и ея несчастный любовникъ, при чемъ самымъ сюжетомъ служитъ, по словамъ автора, истинное происшествіе, случившееся въ Венеціи; «отъ подлинности» авторъ отступаетъ лишь въ очень незначительной степени, «пользуясь обыкновенной стихотворческой вольностью», и въ доказательство здѣсь же излагаетъ подлинную исторію... Послѣдняя заключалась въ томъ, что одинъ молодой человѣкъ, влюбленный въ дѣвушку, которую онъ любилъ, когда та училась еще въ монастырскомъ пансіонѣ и съ которой на долгое время разстается,— посѣщаетъ ее въ монастырѣ, когда она, не получая извѣстій о своемъ миломъ, сдѣлалась уже монахиней. Какъ то несчастнымъ образомъ молодой человѣкъ попадаетъ при этомъ въ домъ иностраннаго посольства,—его принимаютъ за шпіона и «по венеціанскимъ законамъ» приговариваютъ къ казни. Молодой человѣкъ, принадлежащій къ тому же къ знатной семьѣ, могъ бы легко себя спасти, еслибы объяснилъ все обстоятельно; но онъ не хочетъ и тѣни набросить на свою милую, и рѣшается лучше умереть... Ему отсѣкаютъ голову,—всего лишь за нѣсколько моментовъ до того, какъ на судъ является его милая, которая все объясняетъ! Въ основу трагедіи кладется такимъ образомъ реальный фактъ, подлинное происшествіе, при чемъ все содержаніе ставится исключительно на почву чувства: все это уже значительный шагъ впередъ сравнительно съ той безпочвенностью внѣ времени и пространства, въ которой обычно витало содержаніе нашихъ псевдо-классическихъ трагедій... «Слезной драмой» въ сущности является и болѣе поздняя трагедія Хераскова «Идолопоклонники или Гореслава» (1772). Здѣсь также нѣтъ ни трагическихъ героевъ, ни злодѣевъ. Главныя дѣйствующія лица (Владиміръ, Рогнѣда, Святополкъ), уже и по природѣ, какъ они съ са-

маго начала обрисовываются въ пьесѣ, люди совсѣмъ не злые,—при дальнѣйшемъ ходѣ пьесы окончательно перерождаются: волнующія ихъ страсти, сомнѣнія, быстро успокаиваются, и трагедія оканчивается совершенно благополучно. Да и вообще въ пьесѣ трагическаго мало; страсти, которыми волнуются герои,—обычныя страсти обыкновенныхъ людей. Въ пьесѣ играетъ, напротивъ, очень видную роль элементъ чувства; нѣкоторыя сцены, наприм., прощаніе Рогнѣды съ сыномъ передъ казнью необычайной трогательностью совершенно превращаютъ «трагедію» въ «слезную драму»... Мимоходомъ рядомъ съ сантиментализмомъ нельзя не отмѣтить въ трагедіи и вліянія масонства: идея трагедіи — показать дѣйствіе новой религіи на дикихъ язычниковъ-идолопоклонниковъ; подъ вліяніемъ христіанства идолопоклонники быстро дѣлаются совсѣмъ другими людьми. То, что въ концѣ пьесы говоритъ Владиміръ, могли бы повторить и всѣ дѣйствующія лица трагедіи:

Я долго правды зрѣлъ лучи издалека;
Но благодати днесь коснулась мнѣ рука,—
И мой смягчился духъ...

Болѣе выдержанными, какъ «трагедіи», являются у Хераскова «Пламена» и «Бориславъ» (1786). Въ первой не безъ нѣкоторой психологической вѣрности обрисовывается характеръ главной героини, принявшей христіанство, но еще крѣпко привязанной и къ своему отцу-язычнику, и ко всѣмъ своимъ «согражданамъ-язычникамъ»... Пламена (дочь мелкаго славянскаго князя, котораго побѣдили князья кіевскіе, два сына Владиміра, принявшая христіанство по убѣжденіямъ жениха, одного изъ побѣдителей) въ душѣ испытываетъ муку:

Не радость мнѣ сулятъ въ законѣ вашемъ ночи—

признается она своему жениху:

Лишь только легкій сонъ мои затворитъ очи,—
Мечтанья страшныя приходятъ въ мысли мнѣ!..

Смущеніе ея еще болѣе увеличивается тѣмъ, что ея отецъ, Превзыдъ, остается непреклонно преданнымъ старой вѣрѣ, и клянется или умереть, или уничтожить христіанство. Въ душѣ и Пламена на сторонѣ отца; не можетъ она сразу отрѣшиться и отъ бывшихъ соплеменниковъ, прежняго «рода» и «отечества». Одинъ изъ монологовъ изображаетъ эту борьбу, происходящую въ ея душѣ,—когда идетъ бой ея жениха съ отцомъ и когда вмѣстѣ съ этимъ ея прежніе «сограждане» борются съ своими поработителями: Пламена не знаетъ, кому желать побѣды—

О смерти чьей изъ нихъ мнѣ
вѣсть не принесется,—
Полсердца моего той вѣстью
оторвется,

размышляетъ она сама съ собой...

О должность! о любовь!..



М. М. Херасковъ.

Въ концѣ трагедіи, лишившись и отца, и жениха, котораго убиваетъ ея собственный отецъ, Пламена сначала хочетъ лишить себя жизни, но когда отъ этого ее удерживаютъ, она идетъ въ монастырь... Едва ли не больше психологическаго элемента въ трагедіи «Бориславъ»,—хотя въ ней замѣтнѣе вѣетъ и новымъ духомъ сентиментализма. Главный герой «царь богемскій» Бориславъ изображаетъ себя страшнымъ тираномъ:

Я все то совершилъ, что страшно и безбожно,

говоритъ онъ:

Я беззаконіемъ свой цѣлый вѣкъ наполнилъ и т. д.

Бориславъ терзается подозрѣніями, что женихъ его дочери замышляетъ противъ него козни,—и осуждаетъ его на смерть... Всѣ злодѣйства Борислава, однако, больше въ прошломъ; теперь передъ нами лишь несчастный человѣкъ, котораго всюду преслѣдуетъ совѣсть. Свои преступленія Бориславъ хочетъ загладить благодѣяніями народу; но тщетно: народъ мало удовлетворяется этимъ, — не успокаиваетъ это и собственной совѣсти Борислава...

Выведенный Херасковымъ герой очень сильно напоминаетъ Пушкинскаго Бориса и менѣе всего походитъ на обычнаго псевдо-классическаго «тирана». Въ концѣ пьесы добрыя начала природы Борислава даже окончательно тор-

жествуютъ: когда народъ, жрецы, воины дѣйствительно свергаютъ его съ престола, Бориславъ не только не лишаетъ себя жизни, какъ это долженъ бы сдѣлать настоящій трагическій герой, напротивъ, внутренно перерождается:

Смягчается мой нравъ, мой лютый нравъ и злобный!—

восклицаетъ онъ,—и самъ, собственными руками, передаетъ царскій вѣнецъ своему зятю, признавая своего соперника своимъ преемникомъ. Трагедія Хераскова «Бориславъ», повидимому, задумана была авторомъ еще оригинальнѣе и смѣлѣе, но «нѣкоторыя обстоятельства принудили» значительно ее передѣлать; въ чемъ состояла передѣлка и какія это были «обстоятельства», мы не знаемъ,—указаніе на это находимъ лишь въ «Драм. Словарѣ» 1787 г., гдѣ, между прочимъ, замѣчается: «Вся трагедія была сочинена подъ другими именами; нѣкоторыя обстоятельства принудили перемѣнить оныя и поставить вымышленныя. При чемъ должно упомянуть, что пятый актъ совсѣмъ перемѣненъ, и при выборѣ другихъ именъ сочиненъ новый»...

Рядомъ съ трагедіями Хераскова новымъ духомъ вѣетъ и въ трагедіи Майкова «Агріопа» (1769), которая и вообще не лишена для своего времени значительныхъ литературныхъ достоинствъ, отличаясь, между прочимъ, очень хорошими стихами. Самые герои, выведенные въ трагедіи, мало походятъ на настоящихъ трагическихъ героевъ, образцовъ героизма и всякихъ добродѣтелей, или, наоборотъ, страшныхъ злодѣевъ; кромѣ низкаго безчестнаго царедворца Азора, въ «Агріопѣ» даже нѣтъ совсѣмъ «злодѣевъ». Телефъ, главный герой, измѣняющій Агріопѣ, менѣе всего можетъ быть такимъ «злодѣемъ»,—это несчастный, слабохарактерный человѣкъ, котораго противъ воли, неожиданно для него самого, увлекаетъ новая страсть... Телефъ и вообще лишенъ всякой твердости и рѣшительности героя: онъ полонъ сомнѣній; въ теченіе всего хода пьесы въ его душѣ борются самыя противоположныя чувства,—между ними здѣсь же и презрѣніе къ себѣ, къ своей слабости, а также сожалѣніе объ оставляемой Агріопѣ, которой Телефъ такъ коварно измѣняетъ и съ которой связанъ не только клятвой, старой любовью, но которую и теперь продолжаетъ въ душѣ любить... Еще менѣе похожа на псевдо-классическую героиню сама Агріопа: передъ нами, напротивъ,—самая обыкновенная женщина. Характеръ ее набросанъ даже не безъ нѣкоторыхъ чертъ реальности: для этой кроткой, любящей, необычайно женственной натуры въ любимомъ человѣкѣ—все. На мгновеніе въ ней вспыхиваетъ гнѣвъ къ измѣннику, сознаніе собственнаго достоинства, сознаніе даже долга передъ народомъ,—но все это быстро исчезаетъ, какъ только она видитъ у ногъ своихъ страстно любимаго, хотя и невѣрнаго милаго, и когда является малѣйшая надежда; наоборотъ, всякая энергія, мужество мгновенно ее покидаютъ, какъ только она опять убѣждается въ его равно-

душіи,—и она покорно ищетъ смерти, оставляя и тронъ свой, и соперницу невѣрному милому... Колѣнопреклоненный народъ, умоляющій Агріопу пощадить себя для «народа», для «общаго блага», въ самомъ концѣ пьесы какъ будто внушаетъ ей горделивое рѣшеніе:

Мои рабы, возлюбленныя чада!..
Вы будете теперь едина мнѣ отрада;
Я вами всѣ мои напасти прекращу,—
И весь мой вѣкъ для васъ на пользу посвящу!..

Но трудно сказать, насколько прочно осталось бы далѣе такое рѣшеніе въ этой мягкой, великодушной, чисто женской натурѣ, — еслибы Телефъ, самъ здѣсь же, на ея глазахъ, не лишилъ себя жизни... Еще большей мягкостью, женственной прелестью отличается другая, выведенная въ трагедіи женская фигура, не показывающаяся на сцену, чисто романтическая Полидора, ради которой измѣняетъ Агріопѣ Телефъ. Ее не можетъ не трогать пламенная любовь къ ней Телефа; но вообще она равнодушна къ нему, еще меньше плѣняетъ ее предстоящій ей тронъ. Больше всего ее мучитъ сознаніе нравственной вины ея передъ Агріопой: Полидора до конца остается преданной и вѣрной своей соперницѣ-царевнѣ, сознавая, какое несчастье невольно ей причинила, увлекши Телефа, и, умирая, больше всего проситъ Агріопу объ одномъ—простить ей, что Телефъ полюбилъ ее.

Передъ нами героиня, настроенная чисто романтически, и, конечно, этимъ больше всего объясняется сравнительный успѣхъ пьесы: «Агріопа» Майкова выдержала четыре изданія, изъ которыхъ послѣднее вышло въ 1809 г.

Послѣ Корнеля и Расина паденіе псевдо-классической трагедіи быстрыми шагами шло уже на самой родинѣ псевдо-классицизма, во Франціи. Псевдо-классическая трагедія и вообще уже рано начала вызывать недовольство; укоры стали раздаваться даже противъ самого Расина, противъ этой, господствующей у него вездѣ и всюду, «безмысленной любви»: «не смѣшно ли— говорили—отправляться искать героя среди величайшихъ мужей древности только затѣмъ, чтобы изобразить влюбленнаго?..» Правда, любовь все же продолжала еще долго царить на сценѣ; но, чтобы поддержать интересъ къ ней, авторамъ приходилось все больше и чаще прибѣгать къ самымъ причудливымъ хитросплетеніямъ, выдумкамъ и прикрасамъ, болѣе же всего къ разнымъ «ужасамъ», передъ которыми скоро совершенно поблѣднѣли злодѣйства классической трагедіи... Любовная страсть стала переплетаться съ противоестественными преступленіями; изобрѣтательнѣйшему преступнику трудно было, казалось, измыслить столько звѣрствъ, замѣчаетъ историкъ,— сколько громоздили ихъ теперь французскіе авторы трагедій на сценѣ. Особенно отличался въ этомъ отношеніи Кребильонъ Старшій († 1764), у кото-

раго на каждомъ шагу или сыноубійство, или отцеубійство, которыя приправляются при этомъ чувственными увлеченіями; въ одной трагедіи Кребильона на сценѢ явилась даже чаша, наполненная человѢческой кровью...

Вольтеръ смѢялся, что на французской трагической сценѢ въ мячи играютъ мертвыми головами... Самое писаніе трагедій сатирики изображали, какъ нѢчто необычайно сверхъестественное и страшное: авторъ, человѢкъ отъ природы самый добродушный, устраиваетъ мрачное подземелье, вѢшаетъ клѢтку съ совой, стѢны убираетъ самымъ мрачнымъ образомъ,— приступая къ составленію трагедіи, запирается въ подземелье, наполняетъ его дымомъ, чтобы заставить свой мозгъ выдумывать самыя страшныя вещи, самое перо беретъ изъ крыла ворона и т. д. Еще быстрѢе псевдо-классическая трагедія падаетъ, выраждается у насъ въ рукахъ нѢкоторыхъ «россійскихъ творцовъ», доходя быстро до самыхъ «дикихъ нелѢпостей слова», или съ еще большей быстротой переходитъ на новый путь, ударяется въ область «слезной драмы»... Иногда передъ нами—произведенія совершенно ученическія, хотя они и помѢщаются въ академическомъ изданіи. Таковы, напримѢръ, читаемыя въ «Россійскомъ ѲеатрѢ» трагедіи: «Пантея» (1769), «Траянъ и Лида» (1780), «Сакмиръ» (1781), — или «священная трагедія» Іеффай, принадлежавшая нѢкоему старцу Аполлосу.

Трагедіи «Траянъ и Лида» и «Сакмиръ» своимъ языкомъ прямо возвращаютъ насъ къ временамъ Тредьяковскаго.

Немногимъ уступала этимъ «россійскимъ твореніямъ», если только уступала, и трагедія будущей знаменитости И. А. Крылова «Филомела» (1786). Подобно тому, какъ на позднѢйшемъ французскомъ театрѢ,—и въ трагедіи юноши-Крылова трагическое «ужасное» переходитъ въ каррикатуру: «злодѢй», мстя своей возлюбленной, отрѢзываетъ у нея языкъ... Въ этомъ видѢ, съ вырѢзаннымъ языкомъ, героиня и является передъ зрителями... и т. д. Оставляемъ совершенно въ сторонѢ «героическія представленія» Державина, его довольно многочисленныя «трагедіи»: уже и для современниковъ эти произведенія знаменитаго престарѢлаго поэта справедливо казались «развалинами Державина», какъ остроумно назвалъ эти произведенія Мерзляковъ...

II.

Быстрое усиленіе у насъ рядомъ съ только что возникшей псевдо-классической трагедіей «слезной драмы», «мѢщанской трагедіи» было отраженіемъ литературнаго теченія, возникшаго въ это время въ самой Франціи, отчасти и во всей ЕвропѢ,—какъ реакція ложно-классическимъ традиціямъ. Это была борьба за бо̀льшую естественность и правдивость

въ изображенiи драматическихъ характеровъ, протестъ противъ ходульности ложно-классическихъ героевъ, сдѣлавшейся въ половинѣ XVIII вѣка уже для всѣхъ очевидной. Движенiе обнаружилось первоначально въ Англiи, но особенную поддержку встрѣтило во Францiи. «Слезная драма» была вообще лишь однимъ изъ видовъ общаго, быстро разлившагося теперь по литературамъ Европы сантиментализма.


М. М. Херасковъ.

Новая теорiя, повидимому, ограничивавшаяся лишь ближайшими, чисто литературными цѣлями, быстро вывела западно-европейскiй театръ на совершенно другую дорогу: элементъ чувства, широкимъ потокомъ хлынувшiй на сцену, быстро далъ западной драматической литературѣ совершенно другое содержанiе и направленiе, чѣмъ какое она имѣла еще такъ недавно на почвѣ псевдо-классицизма — несравненно болѣе широкое общественное, морально-философское и отчасти политическое значенiе.

Реформа въ области театра прежде всего совершалась одновременно не только со стороны чисто литературной, художественной, но и въ отношенiи ближайшаго, чисто практическаго значенiя театра для общества: псевдо-классическая трагедiя отвергалась, падала не только потому, что начинала казаться безжизненной, нелѣпой вообще, но и потому, что отъ нея не видѣли той «пользы» для общества, которая была обязательной для поэзiи, литературы и по псевдо-классическому кодексу. Вопросъ о «пользѣ», практическомъ значенiи театра съ половины XVIII вѣка въ литературахъ Европы начинаетъ играть даже особенно важную роль: отъ театральной сцены требуютъ прямо поученiя,—на нее смотрятъ, какъ на церковную каѳедру, иногда даже больше, чѣмъ на каѳедру. Вопросъ о «проповѣди со сцены» уже очень широко трактуется въ западно-европейской литературѣ въ 20—30 гг. XVIII вѣка. Мысль эта тутъ же начинаетъ осуществляться и практически: появляются «сценическiя проповѣди»,—раньше всего въ Англiи. Въ значительной степени на почвѣ именно этихъ стремленiй выростаетъ въ Англiи «слез-

ная драма», «мѣщанская трагедія», во всякомъ случаѣ въ области театра «нравоучительное направленіе» появляется даже раньше, чѣмъ въ романѣ. Разлившаяся въ области драматической литературы чувствительность прежде всего ведетъ къ ближайшему практическому поученію. Совершенно тотъ же характеръ имѣютъ драматическія произведенія Детуша, который цѣлью своей драматической дѣятельности прямо ставитъ—«проповѣдывать добродѣтель и унижать порокъ»... «Добродѣтель», «vertu» дѣлается лозунгомъ новаго театра, выросшаго на развалинахъ псевдо-классической трагедіи,—слово «vertu» не сходитъ съ устъ дѣйствующихъ на сценѣ лицъ. «Добродѣтель» противопоставляется теперь всѣмъ другимъ достоинствамъ человѣка, такъ еще недавно считавшимся главными—знатному происхожденію, богатству, привилегіямъ, всякимъ внѣшнимъ условіямъ жизни и т. д. Все это «химеры», созданныя людьми, сравнительно съ «добродѣтелью». Отъ «добродѣтели» зависитъ общественное благо; она должна руководить человѣкомъ на пути его сложныхъ обязанностей по отношенію къ государству и обществу,—безъ нея нѣтъ ни истиннаго гражданина, ни достойнаго министра, и т. д., и т. д. «Добродѣтель» изображается величайшей силой, враждебной общественнымъ предразсудкамъ, всякаго рода «порокамъ» и какъ нѣчто совершенно тожественное съ «чувствительностью», «чувствомъ»: слово «vertu» уже рано отожествляется съ словомъ sentiment; герои слезной комедіи безразлично восхваляютъ vertu и sentiment; «vertueux» тожественно съ «sensible» и т. д.

Но если на почвѣ «слезной комедіи» и «мѣщанской трагедіи» театръ быстро сдѣлался трибуной моральныхъ поученій,—французская философія еще быстрѣе дѣлаетъ сцену трибуной вообще идей вѣка, проповѣдью вообще «просвѣщенія», новыхъ идей—моральныхъ, философскихъ, политическихъ. Представители французской литературы XVIII вѣка проповѣдь нравственности быстро сливаютъ съ новыми идеалами религіозными, общественными, политическими. Театръ—школа не только «добродѣтели», но и вообще «разума»,—школа общеобразовательная, гдѣ зрители развиваютъ свое міросозерцаніе. «Люди добродѣтельные», «люди чувствительные» чаще всего являются въ пьесахъ въ то же время и людьми новыхъ идей, «философами»: вообще драматическая литература очень скоро почти перестаетъ различать людей «добродѣтельныхъ», «чувствительныхъ»—и «философовъ»... Едва ли не самое широкое мѣсто, между прочимъ, отводится вопросу о воспитаніи, играющему и вообще въ западной литературѣ XVIII вѣка такую видную роль, въ связи съ развитіемъ идей Руссо. Цѣлый рядъ драматическихъ сочиненій пишется даже подъ очевиднымъ вліяніемъ знаменитаго философа,—доказывая, напримѣръ, необходимость матерямъ самимъ кормить своихъ дѣтей. Въ одной пьесѣ дѣйствующими лицами являются дама, родившая семь мѣсяцевъ назадъ и кормящая своего ребенка; дама, беременная въ послѣд-

немъ періодѣ; дама, родившая девять съ половиной мѣсяцевъ назадъ; нянька; сидѣлка при родахъ, кормилица и—мужья всѣхъ дамъ. Одинъ изъ нихъ противъ кормленія,—и передъ нами цѣлый рядъ сценъ, наполненныхъ рѣчами за и противъ кормленія. Вопросъ трактуется строго-научно: авторъ цитируетъ цѣлый рядъ медицинскихъ сочиненій, одобренныхъ Парижскимъ факультетомъ... (La vraie mère, drame didacti-comique, en 3 acts, par Moissy. Paris 1777). Цѣлый рядъ пьесъ излагаетъ программу дальнѣйшаго воспитанія. И всѣ эти сценическія произведенія имѣютъ необычайный успѣхъ. Современники говорятъ о нихъ часто съ такими же подробностями, какъ, напримѣръ, объ успѣхѣ «Свадьбы Фигаро»... Другой господствующей темой является правосудіе,—жалобы на его совершенное отсутствіе, крайнюю продажность; «преступниками» чаще всего являются лишь тѣ, кто не можетъ дать взятку судьямъ и т. д. Въ этомъ отношеніи особенно характерной была знаменитая въ свое время пьеса Fenovillot de Falbaire «L'Honnête Criminel». «Честный преступникъ» (1767). Одновременно поднимается вопросъ о крестьянахъ, объ отношеніяхъ къ нимъ помѣщиковъ, объ эксплоатаціи землевладѣльцами рабочихъ, о предѣлахъ заработной платы; рядомъ съ общими соображеніями здѣсь же излагаются иногда и болѣе спеціальные вопросы государственнаго управленія: откупа и регаліи, напримѣръ, въ нѣкоторыхъ пьесахъ признаются крайне вредными; проводится мысль, что налогъ на землю и промышленность долженъ быть для всѣхъ одинъ и т. д., и т. д. Рядомъ со всѣмъ этимъ здѣсь же громко звучатъ ноты, заимствованныя у Руссо: «Деревня лучше двора, — жизнь въ деревнѣ никогда нельзя промѣнять на жизнь придворнаго», или вообще городскую... — вотъ обычная тема множества появляющихся теперь французскихъ театральныхъ пьесъ. На сценѣ—культъ природы, деревенской, свободной жизни; послѣдняя противополагается «рабской» жизни въ городѣ, особенно «при дворѣ». Простота и нравственность крестьянъ особенно оттѣняются испорченностью высшаго общества,—послѣднее особенно выдвигается въ комедіяхъ Мариво.

Вмѣстѣ съ чувствительностью, потокомъ слезъ, въ новый театръ само собой вливался другой могучій потокъ: элементъ «народности», буржуазной и деревенской. Элементъ чувства простого, обычнаго, какимъ жили и живутъ обычные люди, неизбѣжно и разомъ ставилъ театръ необычайно близко къ интересамъ простыхъ людей, личнымъ, семейнымъ, общественнымъ,—къ жизни и судьбѣ вообще людей, независимо отъ ихъ общественнаго положенія. Въ драму само собой входили самыя простыя чувства самыхъ простыхъ людей,—картины супружеской любви, сердечной преданности родителей къ дѣтямъ, дѣтей родителямъ, чувства дружбы и т. д. Поворотъ и въ этомъ отношеніи былъ уже сдѣланъ Вольтеромъ и на почвѣ той же псевдо-классической трагедіи. Уже Вольтеръ иногда въ своихъ трагедіяхъ выводилъ на сцену героевъ изъ низшаго класса: садовника, молодую дѣвушку, помо-

гающую отцу въ сельскихъ работахъ, офицера, даже простого солдата... Сцена новаго театра вообще быстро заполняется буржуа и крестьянами; деревня выводится со всей ея обстановкой,—съ простымъ крестьянскимъ языкомъ, крестьянскими манерами, обычаями... Сцены, гдѣ выводятся крестьяне, пишутся на деревенскомъ жаргонѣ,—и «это нисколько не шокируетъ публику, замѣчаетъ историкъ: наоборотъ, именно эти сцены вызываютъ слезы и восторженныя привѣтствія». На первыхъ порахъ элементъ чувства поглощаетъ не только все содержаніе пьесы, но и самыхъ дѣйствующихъ лицъ; передъ нами нѣтъ сколько-нибудь живыхъ, реальныхъ типовъ; выводимыя дѣйствующія лица—лишь отвлеченныя формулы того или другого чувства, той или другой добродѣтели; таково, напримѣръ, большинство драмъ Лашоссе. Но въ общемъ уже скоро эти общія, отвлеченныя формулы какъ бы сами собой принимаютъ ту или другую живую, реальную оболочку, обрастаютъ плотью и кровью живыхъ обыкновенныхъ людей. Выводимая на сцену народность начинаетъ часто принимать и оттѣнокъ соціальный: идеализація буржуа и крестьянъ идетъ рядомъ съ идеализаціей вообще «бѣдняка»,—«несчастнаго»... Буржуа и крестьяне съ ихъ трудовой жизнью, которая все же часто не избавляетъ ихъ отъ тяжелой нужды, противопоставляются людямъ сытымъ и ничего не дѣлающимъ; труженикъ изъ народа сопоставляется съ тунеядцемъ изъ такъ называемаго «общества», особенно высшаго, придворнаго; трудовая, честная жизнь крестьянина-бѣдняка сопоставляется съ эгоистическимъ и въ то же время «рабскимъ» существованіемъ придворныхъ, которые часто трактуются съ нескрываемымъ презрѣніемъ, при чемъ отъ другихъ видовъ драматической литературы не отстаетъ даже и «комическая опера».

Западно-европейскіе образцы новой драмы рано стали переходить къ намъ и въ подлинникахъ, и въ переводахъ. Уже въ 1764 году у насъ переводится «Лондонскій купецъ, или приключеніе Барневеля» Лилло, въ 1765 году появляются «Чадолюбивый отецъ» и «Побочный сынъ» Дидро; въ 1770 году въ Москвѣ ставится на сценѣ сряду четыре раза, и каждый разъ съ большимъ успѣхомъ, «Евгенія» Бомарше, въ 1772 году «трагедія мѣщанская» «Беверлей» (СПб., 1773), французская передѣлка пьесы Мура «Игрокъ»,—нѣсколько позднѣе появляются переводы «Мисъ Сары Самсонъ» и «Эмиліи Галотти» (СПб. 1784) Лессинга. Изъ произведеній другихъ западныхъ писателей въ области «слезной драмы» или «мѣщанской трагедіи» переводятся пьесы Мариво: «Игра любви и случая» (1769) и «Вторично вкравшаяся любовь» (1773), Фальберъ-Фальбриджа «Честный преступникъ, или дѣтская къ родителямъ любовь» (1772),—«сколь она почтенна на россійскихъ театрахъ, каждый охотникъ извѣстенъ», замѣчается объ этой пьесѣ въ «Драм. Словарѣ» 1787 г.; еще позднѣе переводы «Deserteur'a» Седена два различные, подъ заглавіемъ: «Бѣглецъ» (1781) и «Бѣглый солдатъ»

(1793),—переводятся чуть не всѣ пьесы Мерсье: «Женеваль, или французскій Барневель» (1778), «Ложный другъ» (1779), «Бѣглецъ» (1784), «Неимущія» (1784), «Уксусникъ» (1785), «Судья» (1788), «Наталья» (1794). Дѣлаются переводы подобныхъ же пьесъ съ нѣмецкаго, итальянскаго и т. д. Тутъ же, одновременно, въ форму мѣщанской трагедіи или слезной драмы передѣлываются подходящіе иностранные повѣсти и романы,—таковы драмы: «Бѣдство, произведенное страстью» (1781), заимствованная изъ повѣсти Арно «Адельсонъ и Сальвини»,—«Друзья Соперники» (1781), содержаніе которой взято изъ англійскаго романа Де-Саси, подъ тѣмъ же заглавіемъ, и въ которой, какъ подчеркиваетъ «Драм. Словарь», представлены «добродѣтель, благодѣяніе, благодарность, дружба и любовь блестящими, напротивъ того, лицемѣрство и злоба гнусными». Новыя пьесы сразу же находятъ самое живое сочувствіе въ русской публикѣ, — какъ констатируетъ это уже въ 1771 году самъ Сумароковъ. «Ввелся новый и пакостный родъ слезныхъ комедій»—съ горечью пишетъ онъ около этого времени,—ввелся тамъ (во Франціи); но тамъ не исторгнутся сѣмена Расинова и Мольерова вкуса! А у насъ по театру еще почти и начала нѣтъ,—такъ такой скаредный вкусъ, а особливо вѣку Великія Екатерины не принадлежитъ. А дабы не впустить онаго, писалъ я,—продолжаетъ Сумароковъ,—о таковыхъ драмахъ къ г. Вольтеру; но онѣ въ сіе краткое время вползли уже въ Москву, не смѣя появиться въ Петербургѣ,—нашли всенародную похвалу и рукоплесканіе,—какъ скаредно ни переведена «Евгенія», и какъ нагло актриса подъ именемъ «Евгеніи» бакханку ни изображала. А сіе рукоплесканіе переводчикъ оныя драмы, какой-то подьячій, до небесъ возноситъ, соплетая зрителямъ похвалу и утверждая



Могила М. М. Хераскова (въ Донскомъ мон. въ Москвѣ).

вкусъ ихъ... Подьячій сталъ судьей Парнаса и утвердителемъ вкуса московской публики!.. Конечно, скоро представленіе свѣта будетъ... Но неужели Москва болѣе повѣритъ подьячему, чѣмъ г. Вольтеру и мнѣ? И неужели вкусъ жителей московскихъ сходнѣе со вкусомъ сего подьячева?»... Вопли Сумарокова не достигли цѣли: Москва болѣе повѣрила «подьячему», чѣмъ г. Вольтеру и Сумарокову,—и «пакостныя драмы», болѣе естественныя, болѣе близкія къ человѣческой природѣ, быстро увлекли въ свою сторону еще столь недавнихъ поклонниковъ Сумароковскаго «Расинова театра»...

Элементъ чувства играетъ весьма видную роль уже въ трагедіяхъ Хераскова; послѣднему принадлежали и двѣ, пользовавшіяся у насъ наибольшимъ успѣхомъ, слезныя драмы: «Другъ несчастныхъ» (1774) и «Гонимые» (1775).

Съ современной точки зрѣнія обѣ названныя драмы крайне слабы. Въ той и другой нѣтъ и малѣйшихъ признаковъ живыхъ лицъ, характеровъ и вообще какой-либо реальной правды. Обѣ пьесы полны исключительно элементомъ чувства,—послѣднее замѣняетъ собой собственно все содержаніе, какъ въ той, такъ и въ другой пьесѣ. Выведенныя въ пьесѣ главныя дѣйствующія лица—идеалы всевозможныхъ добродѣтелей: честности, великодушія и т. д.—превосходятъ въ этомъ одинъ другого. О всѣхъ нихъ можно сказать то же, что говоритъ въ первой пьесѣ одно дѣйствующее лицо о другомъ: «Какія безпримѣрныя добродѣтели!.. Какъ она добродѣтельна, ахъ, какъ она добродѣтельна!..» Передъ нами нѣтъ ни тѣни живыхъ лицъ. «Злодѣевъ», конечно, совсѣмъ нѣтъ,—или таковыми являются въ сущности очень обыкновенные люди, чувствительность которыхъ лишь не повышена до такой степени, какъ у остальныхъ лицъ,—напримѣръ, управляющій, требующій съ героини, бѣдной дѣвушки, деньги за квартиру, за которую та не платила уже болѣе двухъ лѣтъ, да и такой «злодѣй» къ концу пьесы раскаивается... Несмотря на всю неестественность, обѣ эти пьесы имѣли большой успѣхъ: по словамъ «Драм. Словаря» 1787 года, драма «Гонимые» «публикой была принята съ удовольствіемъ»,—особенно нравилась роль пустынника; вторая пьеса «Другъ несчастныхъ» «была часто играна на россійскихъ театрахъ съ великой похвалой». Все это характеризуетъ новые вкусы русскихъ зрителей.

Большой популярностью пользовалась въ свое время слезная драма П. Потемкина, «Торжество дружбы», представленная въ первый разъ въ 1773 году и посвященная в. кн. Павлу Петровичу. Въ «Драм. Слов.» 1787 г. о ней, между прочимъ, замѣчается: «часто представляется на россійскихъ театрахъ. Красота стиховъ изо вкуса невыйдетъ какъ сочиненіемъ, такъ и представленіемъ. Намѣреніе г. автора, какъ видно, взято имъ изъ истинной исторіи»... Языкъ драмы дѣйствительно довольно хорошій и стихи читаются легко; что касается «истинности исторіи», т.-е. какихъ-либо признаковъ реальности, ихъ въ драмѣ не видно. Сама по себѣ пьеса — длинный рядъ нрав-

ственныхъ сентенцій въ лицахъ о святости и величіи дружбы; дружба здѣсь дѣйствительно торжествуетъ не только надъ чувствомъ любви къ женщинѣ, но и надъ здравымъ смысломъ: подъ конецъ «торжество дружбы» переходитъ въ пародію... Содержаніе пьесы несложно: два друга пылаютъ страстью къ одной и той же плѣнницѣ-турчанкѣ, Заидѣ; понуждаемые, однако, «честью», чувствомъ «дружбы», они взаимно жертвуютъ этой дѣвушкой другъ другу. Въ этихъ пререканіяхъ проходитъ вся пьеса. При этомъ ни тому, ни другому «другу» не приходитъ въ голову справиться о собственныхъ чувствахъ дѣвушки.

Теорія «слезной драмы» требовала, чтобы трогательное чередовалось съ комическимъ, какъ это, напримѣръ, мы видимъ въ драмахъ Дидро. Чаще всего, однако, особенно на первыхъ порахъ, западная «слезная драма» была однимъ непрерывнымъ потокомъ слезъ,—противъ чего именно и возражалъ Вольтеръ, считая подобныя пьесы совершенно лишенными художественности и непріятными. Отмѣченныя выше русскія пьесы принадлежатъ къ этому наиболѣе раннему типу «слезныхъ драмъ». Комическое въ нихъ совершенно отсутствуетъ; потокъ слезъ, рыданій лишь въ немногихъ отдѣльныхъ мѣстахъ прерывается сценами и діалогами нѣсколько другого характера, и то не столько съ оттѣнкомъ комизма, сколько поученія, еще рѣже какихъ-либо сатирическихъ намековъ.

Какъ быстро въ общемъ «слезная драма» эволюціонировала на русской почвѣ, какъ быстро наполнялась она новыми литературными элементами, превращавшими «драму» въ «комедію», показываетъ, между прочимъ, «драма» Богдановича, автора «Душеньки», «Славяне» (1788). Эта пьеса сближается отчасти съ комедіями, отчасти съ такъ называемыми «торжественными спектаклями». Она написана по случаю 25-лѣтія царствованія императрицы Екатерины II и заканчивается апоѳеозомъ «мудрой правительницы». Главное дѣйствующее лицо—Александръ Македонскій. Съ своими войсками онъ въ землѣ славянъ. Но онъ—не побѣдитель ихъ; «греческимъ войскамъ строго запрещено всякое непріятельское здѣсь поведеніе»... И вообще, «несправедливо было бы, замѣчаетъ македонскій герой,—покорять тѣхъ, кто своими добродѣтельми сами людей покорять удобны»... Александръ хочетъ лишь пріобрѣсти въ славянахъ друзей грекамъ,—и рисуется самымъ «чувствительнымъ» героемъ; онъ тяготится своей кровавой славой, славой «завоевателя цѣлаго свѣта», котораго потомки, можетъ быть, назовутъ «грабителемъ»... «Я понимаю, замѣчаетъ Александръ наперснику и другу,—сколько неправосудія, сколько разореній и сколько несчастныхъ греки, подъ моимъ именемъ, произвесть могутъ». Александра совершенно покоряютъ гражданскія доблести славянъ,—«ихъ добронравіе, простота и вѣрность»; въ этомъ отношеніи они кажутся ему куда выше грековъ! На эту тему въ пьесѣ идутъ длинные діалоги. «Я желалъ бы, замѣчаетъ, между прочимъ, славянскимъ

вождямъ Александръ,—собрать книги ваши, въ которыхъ вы такія хорошія правила почерпаете»... Особой грамотой Александръ утверждаетъ съ славянами «миръ и доброе согласіе», и въ заключеніе присутствуетъ на ихъ празднествѣ, которое они даютъ въ память двадцатипятилѣтія царствованія своей «мудрой правительницы». Пьеса заканчивается балетомъ и пѣніемъ.

Лучшую сторону пьесы представляетъ выведенный здѣсь же и довольно живо очерченный типъ «Потапьевны-огородницы», которая приходитъ къ Александру жаловаться, что его греки огородъ ея «пообломали, капусту поизвели и гряды попакостили»... «Не вели, родимый, проситъ она Александра,—огородъ обламывать, капусту изводить и гряды пакостить! Умились надъ моей бѣдностью!..» Между Александромъ и огородницей Потапьевной происходитъ длинный разговоръ. Кромѣ Потапьевны, въ пьесѣ выводится еще Власьичъ, «огородникъ, мужъ Потапьевнинъ», и двое слугъ,—при чемъ о всѣхъ этихъ людяхъ замѣчается въ репликѣ: «всѣ четверо говорятъ старымъ новогородскимъ нарѣчіемъ»...

III.

На русскомъ театрѣ далеко не было, однако, того потока слезъ, какой одно время заливалъ французскую сцену: «слезная драма» въ своей наиболѣе рѣзкой, односторонней формѣ, не имѣла у насъ широкаго распространенія,—какъ не имѣла его и псевдо-классическая трагедія. Отмѣченными выше пьесами и нѣкоторыми другими почти и исчерпывается русская «слезная драма» второй половины XVIII в. въ ея чистомъ видѣ... Если перелистывать «Драматическій Словарь» 1787 года, мы и вообще найдемъ въ немъ мало «драмъ»: передъ нами чаще всего «комедіи». Въ предисловіи къ одной изъ своихъ комедій и Лукинъ, между прочимъ, дѣлаетъ характерное замѣчаніе о театральныхъ вкусахъ современной русской публики: «одна и весьма малая часть партера, замѣчаетъ онъ,—любитъ жалостныя и благородными мыслями наполненныя, а другая и главная—веселыя комедіи»... Это замѣчаніе чрезвычайно любопытно: оно бросаетъ общій свѣтъ на русскую драматическую литературу второй половины XVIII вѣка: «жалостныя, благородными мыслями наполненныя» комедіи быстро отступали передъ пьесами «веселыми»! На русской сценѣ не было тѣхъ крайностей сентиментализма и моральной философіи, съ какими долгое время выступала «слезная драма» на Западѣ,—эти крайности скоро смѣнились у насъ элементами «увеселительными», бытовымъ, сатирическимъ, а затѣмъ и болѣе широкимъ,—общественнымъ. Тѣмъ не менѣе, общее вліяніе «слезной драмы» было и у насъ, какъ на Западѣ, громадно: это вліяніе въ значительной долѣ окрашиваетъ всю исторію нашей комедіи за вторую половину XVIII вѣка.

Русская комедія открывается комедіями Сумарокова; вмѣстѣ съ его трагедіями, онѣ составляли первый, самый ранній репертуаръ нашего театра послѣ различныхъ «дѣйствъ» Петровскаго и послѣ-Петровскаго времени. Въ этомъ первенствѣ главнымъ образомъ и заключались ихъ значеніе и достоинство. Сами по себѣ, какъ литературныя произведенія, комедіи Сумарокова были крайне слабы; въ нихъ не было не только какой-нибудь художественной обработки типовъ, характеровъ, — не было самого содержанія, или содержаніе это было крайне бѣдно, не глубоко. Комедіи Сумарокова не были прямо переводными; но въ нихъ не было и какой-либо связи съ русской жизнью. Онѣ находились какъ бы внѣ пространства и времени... Тѣмъ же характеромъ отличалось огромное большинство комедій и ближайшихъ преемниковъ Сумарокова, а частью и вообще вся наша комедія за всю вторую половину XVIII вѣка. Традиціи псевдо-классицизма и здѣсь, въ области комедіи, оффиціально очень долго считались у насъ обязательными,—слѣды ихъ иногда замѣтно сказываются даже въ лучшихъ произведеніяхъ, напримѣръ, у Фонвизина. Но вообще при всѣхъ псевдо-классическихъ связяхъ, — въ развитіи русской комедіи послѣ Сумарокова нельзя не видѣть и весьма ощутительнаго, въ общемъ даже быстраго, движенія впередъ. Болѣе раннимъ и едва ли не самымъ могучимъ факторомъ въ этомъ поступательномъ движеніи было вліяніе западной «слезной драмы», — этотъ хлынувшій потокъ сантиментальной чувствительности и тѣсно связанной съ ней резонерствующей морали во вкусѣ философіи XVIII вѣка. Появленіе «слезной драмы», какъ на Западѣ, такъ и у насъ, не только наносило быстрый и рѣшительный ударъ старой трагедіи, но въ то же время открывало и болѣе широкій путь развитія для псевдо-классической комедіи. Элементъ чувства, широкая роль моральной философіи являлись могучими факторами, которые выводили нашу Сумароковскую комедію изъ ея абстрактныхъ, лишенныхъ всякой реальной почвы, сферъ, дѣлали выводимыя лица, все содержаніе, несравненно



В. И. Майковъ.

болѣе жизненными, болѣе близкими къ обычной обстановкѣ и дѣйствительности. Вліяніе «слезной драмы» въ этомъ отношеніи въ области драматической литературы было совершенно аналогично общему вліянію западноевропейскаго сантиментализма: въ сантиментальныхъ «Памелахъ», «Грандисонахъ», «Бѣдныхъ Лизахъ» и т. д., при всей ихъ крайней неестественности, ходульности,—было все же больше правды, чѣмъ въ господствовавшихъ передъ этимъ псевдо-классическихъ Медорахъ, Нарциссахъ и т. д. Отсюда быстрое и громадное вліяніе «слезной драмы» на всю драматическую литературу, быстрое подчиненіе ей старой псевдо-классической комедіи: комедія и у насъ, и на Западѣ, какъ бы разомъ переселяется на почву «слезной драмы». Элементы сантиментальной чувствительности, поученія, моральной философіи, переходящіе тутъ же нерѣдко въ отвлеченныя сентенціи или даже резонерство,—быстро заполняютъ всю нашу послѣ-Сумароковскую комедію. Цѣлый рядъ нашихъ «комедій» второй половины XVIII вѣка совершенно лишенъ всякаго комическаго элемента, содержаніе всецѣло поглощено чувствомъ, моралью; «жалостныя, благородными мыслями наполненныя» сцены до того овладѣваютъ всей пьесой, что изъ нея совсѣмъ изгоняются лица «увеселительныя». Передъ нами какъ бы регрессъ даже сравнительно съ произведеніями Сумарокова. Лишь съ большимъ трудомъ русская комедія освобождается отъ этого наслѣдія «слезной драмы», хотя въ общемъ процессъ совершается все же довольно быстро. Въ общемъ, русская комедія XVIII вѣка довольно быстро освобождается не только отъ псевдо-классическихъ путъ, наложенныхъ на нее Сумароковымъ, но вмѣстѣ съ этимъ и отъ крайностей самой «слезной драмы». Новыми благотворными факторами здѣсь были: общій быстрый ростъ у насъ литературныхъ мнѣній, взглядовъ на цѣли и значеніе литературы, рано начинающееся у насъ вліяніе Шекспира—и столь же рано начинающіяся сознательныя стремленія къ «народности». Чрезвычайно знаменательны въ этомъ отношеніи какъ бы инстинктивныя обращенія къ «Шакеспиру» императрицы Екатерины, эти отступленія ея отъ «обыкновенныхъ театральныхъ правилъ», обычнаго кодекса только что введеннаго къ намъ псевдо-классицизма. Еще болѣе замѣчательны взгляды молодого Карамзина. Шекспиръ для Карамзина—одинъ изъ самыхъ любимыхъ писателей,—«которые наиболѣе трогаютъ и занимаютъ» его передъ поѣздкой за границу. «Предисловіе», которое предпослалъ Карамзинъ своему переводу «Юлія Цезаря» (Москва, 1787), или такія его стихотворенія этого времени, какъ «Поэзія»,—замѣчательны по широтѣ выраженныхъ въ нихъ литературныхъ взглядовъ и чрезвычайно характерны для показанія той свободы, широты литературныхъ симпатій, которыя начинали пробиваться у насъ уже къ 80 гг. XVIII вѣка. Шекспиръ особенно поражаетъ Карамзина силой психологическаго анализа, умѣньемъ анализировать «всѣ тайнѣйшія человѣка пружины, сокровеннѣйшія его побужденія,

отличительность каждой страсти, каждаго темперамента, каждаго рода жизни». Съ равнымъ искусствомъ изображаетъ онъ героя и шута, умнаго и безумца, Брута и башмачника...

Шекспиръ, натуры другъ!

взываетъ Карамзинъ —

Кто лучше твоего
Позналъ сердца людей? Чья кисть съ такимъ искусствомъ
Живописала ихъ? Во глубинѣ души
Нашелъ ты ключъ ко всѣмъ таинственностямъ рока —
И свѣтомъ своего великаго ума,
Какъ солнцемъ, озарилъ пути ночные въ жизни...

Карамзинъ даже защищаетъ Шекспира отъ нападокъ Вольтера, «знаменитаго софиста», ставя Шекспира въ число величайшихъ поэтовъ всѣхъ временъ и народовъ, произведенія котораго никогда не погибнутъ. Позднѣйшій изслѣдователь не придаетъ большого значенія этимъ восторгамъ Карамзина,— видитъ здѣсь «общія мѣста»; но онъ забываетъ, что какъ «предисловіе» къ «Юлію Цезарю», такъ и стихотвореніе «Поэзія» писались въ то время, когда эти «общія мѣста» не были общими даже для такихъ великихъ умовъ и дѣятелей западной литературы, какъ Вольтеръ. Шекспиръ даже послѣднему казался тогда «пьянымъ дикаремъ», «нелѣпымъ акробатомъ», «оборваннымъ шутомъ», «жалкой обезьяной» и т. д. Рядомъ съ попытками обращенія къ Шекспиру и общимъ подъемомъ литературныхъ взглядовъ, передъ нами въ области русской драматической литературы второй половины XVIII вѣка и еще болѣе важный факторъ: сознательное стремленіе къ народности. Наиболѣе раннимъ представителемъ этихъ стремленій является извѣстный В. И. Лукинъ († 1794). Сумароковскія комедіи совершенно не удовлетворяютъ его. Онѣ кажутся ему «изъ чужихъ писателей неудачно взятыми,—и на нашъ языкъ почти силою втащенными». Лукинъ указываетъ на нелѣпость обстановки, среди которой дѣйствуютъ выводимыя Сумароковымъ лица, на ложность, совершенную безжизненность самыхъ лицъ, нелѣпость самыхъ именъ ихъ для русскаго зрителя. Лукина вездѣ поражаютъ у Сумарокова крайняя неестественность, рабское подражаніе; отъ театра требуетъ онъ большей правды, реальности, изображенія «русскихъ нравовъ». Сознавая еще крайнюю бѣдность современной русской литературы, онъ допускаетъ для русскаго драматическаго писателя необходимость подражанія, заимствованій; «заимствовать необходимо надлежитъ», говоритъ онъ,—здѣсь же нѣсколько наивно и неожиданно даже прибавляя: «мы на то рождены».

Но Лукинъ требуетъ при такихъ заимствованіяхъ непремѣнно извѣстныхъ приспособленій, требуетъ, чтобы иностранный образецъ былъ «передѣланъ», «склоненъ на наши обычаи»,—требуетъ внесенія въ драматическое произведеніе русскаго, національнаго элемента. «Надлежитъ,—замѣчаетъ онъ,—въ русскомъ быть чему ни есть русскому». «Французы, англичане, нѣмцы и прочіе народы, театры имѣющіе,—ставитъ онъ на видъ,—держатся всегда своихъ образцовъ, коихъ они и изображаютъ; а чужихъ изрѣдка, да и то побочно вводятъ. Для чего же и намъ не своихъ держаться»?.. Не ожидая скораго появленія самостоятельной русской комедіи, видя около себя лишь переводы или рабскія подражанія, Лукинъ избираетъ средній путь — передѣлываніе иностранныхъ комедій, назначаемыхъ для русской сцены, «склоненія ихъ на наши нравы»,—такъ какъ «не только разсудку, но и слуху противно бываетъ, ежели лица, хотя по нѣскольку на наши нравы походящія, называются въ представленіяхъ Клитандромъ, Доронтомъ, Цитадиною и Кладиною, и говорятъ рѣчи, не наши поведенія знаменующія». Требуя отъ театра русскаго содержанія, Лукинъ требуетъ для него и народнаго языка. «Имѣя къ чужестраннымъ словамъ, языкъ нашъ безобразящимъ, совершенное отвращеніе», онъ стоитъ даже за простонародный языкъ. Заглавіе французской пьесы «**Boutique de bijoutier**» онъ переводитъ словомъ «Щепетильникъ», замѣчая при этомъ: «не взирая на то, что подвергнуся хулѣ несмѣтному числу мнимыхъ въ нашемъ языкѣ знатоковъ, взялъ я къ тому старинное слово щепетильникъ, потому что всѣ наши купцы, торгующіе перстнями, серьгами, кольцами, запонками и прочимъ мелочнымъ товаромъ, называются щепетильниками». Въ той же пьесѣ, выводя на сцену не находящихся въ оригиналѣ крестьянъ-работниковъ изъ Галича, Костромской губерніи, Лукинъ заставляетъ ихъ говорить своимъ, мѣстнымъ нарѣчіемъ. Мнѣнія и стремленія Лукина, какъ извѣстно, вызвали множество нападокъ, эпиграммъ, даже прямо оскорбительныхъ «ругательныхъ» статей и замѣтокъ въ современной ему русской печати; плохо удавалось Лукину свои новыя мысли въ области театра приложить къ практикѣ, — тѣмъ не менѣе самыя его идеи и стремленія въ общемъ ходѣ нашего литературнаго развитія являются въ высшей степени характерными. Стремленія Лукина, современника Ломоносова, фактически свидѣтельствуютъ, какъ слабо въ общемъ прививался къ намъ псевдо-классицизмъ, какое равнодушіе, даже протестъ, встрѣтилъ онъ у насъ уже на первыхъ порахъ. Сравнительно съ «обыкновенными театральными правилами» псевдо-классицизма, идеи Лукина были громаднымъ шагомъ впередъ. Не совсѣмъ искусно, безъ большого таланта,— все же Лукинъ настойчиво стремился къ введенію въ нашу комедію элементовъ народности, и стремленія эти, при всѣхъ насмѣшкахъ, въ общемъ не могли не производить дѣйствія, и, безспорно, производили. Все зависѣло и потомъ, послѣ Лукина, въ дальнѣйшей исторіи русской комедіи, отъ личныхъ способностей писателя, его таланта,—

но главное, основное стремленіе русскихъ писателей какъ бы невольно опредѣлялось уже теперь, при самой колыбели «псевдо-классицизма»,—въ большей или меньшей степени идеями Лукина.


И. Ѳ. Богдановичъ. Эстеррейха.

Отмѣченные сейчасъ факты нашей драматической литературы второй половины XVIII вѣка, начиная съ быстраго паденія псевдоклассической трагедіи, быстрое развитіе на ея мѣстѣ «слезной драмы», и при этомъ преимущественно въ лучшихъ, болѣе умѣренныхъ формахъ, хотя случайныя, но все же рано возникающія попытки обращенія къ Шекспиру, сознательныя теоретическія стремленія къ народности, — все это рано и чрезвычайно быстро расширяетъ рамки нашей драматической литературы, быстро подготовляетъ почву для болѣе широкаго развитія русской національной комедіи. Какъ быстро при всѣхъ подражаніяхъ и заимствованіяхъ въ общемъ шло поступательное развитіе нашей комедіи за вторую половину XVIII вѣка, — показываютъ не только такіе факты, какъ появленіе у насъ уже въ 60-хъ гг. «Бригадира» Фонвизина, нѣсколько позднѣе его же «Недоросля», къ концу вѣка, черезъ 50 лѣтъ послѣ Сумароковскаго «Хорева», «Ябеды» Капниста, не только появленіе чуть не одновременно съ первыми же псевдо-классическими комедіями Сумарокова и горячаго протеста противъ нихъ со стороны Лукина, и здѣсь же неожиданно обнаруживающіяся симпатіи къ Шекспиру,—не только эти и подобные факты, но и весь общій ходъ русской комедіи за вторую половину XVIII вѣка, — сочиненія императрицы Екатерины II, кн. Дашковой, сочиненія цѣлаго ряда теперь совсѣмъ малоизвѣстныхъ писателей, такихъ, какъ Прокудина-Горскаго, Чернявскаго, или писателей теперь совсѣмъ неизвѣстныхъ,— разумѣемъ такія произведенія, какъ «Свадьба Промоталова», «Купецкая Компанія или Мѣщанская Комедія» и т. д. Могучій потокъ живого чувства и моральной философіи XVIII вѣка не только быстро расширилъ, углубилъ содержаніе Сумароковской комедіи, но, въ связи съ общимъ ростомъ нашего литературнаго развитія, ростомъ всей общественной мысли — прежній, чаще всего безпринципный, смѣхъ псевдо-классической

комедіи направилъ по новому, несравненно болѣе плодотворному пути, — на путь сознательной общественной сатиры. Русская комедія быстро освобождается отъ Сумароковскаго «внѣ пространства и времени», — почти на первыхъ же порахъ дѣлаетъ попытки близко подойти къ тѣмъ или другимъ фактамъ окружающей реальной жизни, глубже понять и освѣтить живыя, реальныя условія этой жизни, проникнуться вообще болѣе жизненнымъ, реальнымъ содержаніемъ. Глубина и широта въ этомъ отношеніи, конечно, существеннымъ образомъ зависѣли какъ отъ общаго интеллектуальнаго развитія страны, такъ и отъ ближайшихъ условій положенія собственно литературы, въ частности, сцены, театра. Не было въ развитіи и строгой послѣдовательности: многое часто зависѣло не только отъ личныхъ талантовъ, но и отъ вліяній со стороны, тѣхъ или другихъ западныхъ образцовъ,—при всемъ томъ русская комедія XVIII вѣка въ принятомъ ею теперь направленіи быстро, гигантскими шагами проходитъ огромный путь отъ Сумароковскихъ комедій къ произведеніямъ Фонвизина и Капниста, величайшимъ созданіямъ нашей драматической литературы XVIII вѣка. По условіямъ общаго положенія русской литературы, имѣвшимъ мѣсто и не только въ XVIII вѣкѣ,—болѣе широкаго развитія у насъ достигаетъ бытовая, сатирическая комедія и рядомъ съ ней, какъ ея ближайшее дополненіе, комедія-водевиль, комедія-фарсъ, такъ называемая «комическая опера». Нельзя не замѣтить,—въ общемъ поступательномъ движеніи нашей комедіи XVIII вѣка послѣдняя играетъ даже особенно важную роль,— оказываетъ русской комедіи весьма существенную поддержку въ дѣлѣ расширенія ея идейнаго содержанія, углубленія этого содержанія серьезными общественными мотивами. Съ этой стороны, въ извѣстной степени и наша «комическая опера» второй половины XVIII вѣка, по слѣдамъ современной ей французской, тоже нерѣдко облекалась въ «философскій плащъ»,—прикрываясь невинными аріями и музыкой, иногда касалась такихъ сторонъ общественности, которыя, какъ совершенно недоступныя, оставлялись совершенно въ сторонѣ общей «большой» комедіей. При общемъ «легкомъ» содержаніи, — въ нашей «комической оперѣ» второй половины XVIII вѣка, среди самыхъ веселыхъ арій, иногда рѣзко звучали самыя прозаическія ноты современной общественности, — общая безобразная постановка воспитанія, страшная язва судейскаго взяточничества, ужасы крѣпостного права.

Двѣ комедіи Хераскова «Безбожникъ» (1761) и «Ненавистникъ» (1779) чрезвычайно характерны въ томъ отношеніи, что наглядно показываютъ, какое значеніе имѣла въ выработкѣ у насъ комедіи предшествовавшая ей «слезная драма», — какъ близко стояла въ своемъ эволюціонномъ развитіи русская комедія вначалѣ къ западной и русской «слезной драмѣ», и какъ быстро затѣмъ этотъ жанръ эволюціонировалъ въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи, иногда въ рукахъ одного и того же автора.

Комедія «Безбожникъ»—въ сущности «слезная драма». Комическій элементъ совершенно отсутствуетъ, — даже болѣе: передъ нами не столько «слезная драма», сколько трагедія: главное дѣйствующее лицо—чисто трагическій «злодѣй». Для Руфина ничего нѣтъ святого; по словамъ его брата,—даже въ тигрѣ «не можетъ быть толико сердце злобно». Тщетно братъ старается направить его на добрый путь; Руфинъ бросаетъ свою невѣсту, совращаетъ жену друга, пишетъ ложный доносъ на неповиннаго брата, — вслѣдствіе чего тотъ попадаетъ въ тюрьму, — и только радуется всему этому.

Мало того: когда всѣ злодѣянія обнаруживаются, вмѣсто того, чтобы раскаяться, или, подобно обычнымъ трагическимъ злодѣямъ, убить самого себя, Руфинъ хочетъ убить своего отца за то, что тотъ плохо его воспитывалъ. Въ послѣднемъ, впрочемъ, и основная идея пьесы.

Все содержаніе комедіи «Безбожникъ» виситъ внѣ времени и пространства; зритель не видитъ сколько-нибудь живыхъ лицъ; рядомъ съ трагическимъ «злодѣемъ» лишь добродѣтельныя маски. Не то въ комедіи «Ненавистникъ». И въ главномъ героѣ, и во всемъ содержаніи, въ обстановкѣ — здѣсь уже не мало чертъ, напоминающихъ живую русскую дѣйствительность XVIII вѣка. Не лишенъ этихъ реальныхъ чертъ герой пьесы, Змѣядъ, — «ненавистникъ», клеветникъ, для котораго злословіе высшая отрада; онъ напоминаетъ Ворчалкину комедіи Екатерины, съ той, впрочемъ, существенной разницей, что Ворчалкина — просто глупая старуха, Змѣядъ же человѣкъ энергичный, настойчивый, который не «ворчитъ» только, а, напротивъ, энергичнѣйшимъ образомъ «клевещетъ», къ тому же очень искусно, не самъ лично, а черезъ своихъ клевретовъ. Передъ нами высокопоставленный чиновникъ, недовольный правительствомъ, которое, кажется ему, въ недостаточной степени его цѣнитъ, недовольный потому и всѣмъ окружающимъ, — типъ, довольно близкій русской дѣйствительности.

При всемъ томъ, Змѣядъ—мелкій плутъ и хочетъ жениться на дочкѣ богатаго провинціальнаго простака-дворянина. Послѣдній обрисованъ довольно живо; характерна черта въ этомъ провинціалѣ вездѣ, кстати и некстати, разсказывать «случаи» изъ своей житейской практики. Въ комедіи разбросано вообще не мало яркихъ чертъ изъ русской жизни второй половины XVIII вѣка. Чрезвычайно реальна, напримѣръ, сцена карточной игры, которой открывается комедія, — когда «дворянчики ползутъ» на игру въ домъ Змѣяда. Рѣчь Грублона о томъ, какъ много разныхъ благодѣтельныхъ сторонъ имѣетъ для русскаго человѣка карточная игра, полна довольно тонкой ироніи и не лишена реальности:

> Карточной игры на свѣтѣ нѣтъ умнѣе!
> При картахъ человѣкъ въ умѣ своемъ вольнѣе...

разсуждаетъ Грублонъ, сидя за карточнымъ столомъ и тасуя карты:

О, ты, игра, игра!—безъ дальнѣйшаго спора,
Ты лучшая у насъ причина разговора...
Она лѣкарство намъ! Размучило бъ зѣванье,
Когда бы картъ съ собой я не взялъ на дневанье!
О, вы, голубушки! Какъ васъ въ рукахъ верчу,
Я будто бы самъ-другъ, и спать не захочу и т. д.

Двѣ отмѣченныя комедіи Хераскова являются въ исторіи нашей комедіи XVIII вѣка особенно характерными потому, что принадлежали одному и тому же автору: въ одной изъ нихъ, болѣе ранней, Херасковъ всецѣло стоитъ еще на почвѣ «слезной драмы», витаетъ въ области отвлеченныхъ «добродѣтелей» и «пороковъ»; въ другой, позднѣйшей, тотъ же писатель быстро спускается съ заоблачной высоты, ставитъ произведеніе на почву живой окружающей дѣйствительности.

Гораздо слабѣе второй комедіи Хераскова «россійское сочиненіе» въ стихахъ Дмитрія Ефимьева: «Преступникъ отъ игры или братомъ проданная сестра» (1788). «Комедія» Ефимьева — настоящая слезная драма: исключительно стоитъ на почвѣ чувства и почти совершенно лишена какихъ-либо живыхъ, реальныхъ чертъ; комическій элементъ въ ней совершенно отсутствуетъ; мало того, она переходитъ въ трагедію: молодой офицеръ, увлеченный карточной игрой, проигрываетъ не только имущество своихъ крестьянъ, не только имущество своей сестры, ея серебро, домъ и т. д., но ее самое, свою родную сестру, какъ свою «крѣпостную дѣвку», за 1000 рублей. Какъ художественное произведеніе, пьеса крайне слаба, и общимъ содержаніемъ сильно напоминаетъ французскія «слезныя драмы», изображавшія «ужасы» роковыхъ послѣдствій страсти къ карточной игрѣ. Едва ли самый сюжетъ не заимствованъ,— хотя, кажется, не менѣе, какъ во Франціи, картежная игра была развита и въ русскомъ обществѣ второй половины XVIII вѣка. Главныя дѣйствующія лица, выведенныя въ пьесѣ Ефимьева—братъ и сестра—лишены жизни, являются скорѣе отвлеченными формулами, одинъ—порока, другая—добродѣтели. Герой, «преступникъ отъ игры»—самъ по себѣ мало подходитъ къ идеѣ пьесы: мы не видимъ въ немъ никакой внутренней душевной борьбы; это — самый обыкновенный мелкій картежникъ, который сознаетъ пагубность страсти, но лишенъ всякой воли ей противостоять, да не дѣлаетъ къ этому и попытокъ.

Мало въ пьесѣ и какой-либо сатиры. Лишь мимоходомъ упоминается сатирически о судьяхъ и нѣкоторыхъ особыхъ порядкахъ въ военной службѣ. Наиболѣе реальны въ пьесѣ лишь нерѣдкіе окрики Безразсудова на своего крѣпостного слугу, угрозы отдать его въ солдаты, поще-

чины и т. д. Врядъ ли мало соотвѣтствуетъ дѣйствительности, съ другой стороны, и эта грубость слуги въ отношенiи къ своему господину, какую мы видимъ въ одномъ мѣстѣ въ пьесѣ, а также и то, что при всѣхъ этихъ грубостяхъ,—«баринъ» все же, какъ достойный предокъ Обломова, всецѣло въ рукахъ слуги,—и безъ него совершенно безпомощенъ, какъ это и указываетъ тотъ же слуга:

Безъ меня одинъ не дѣлаетъ
и шагу!..



И. А. Крыловъ. Кипренскаго.

Въ общемъ недалеко отходитъ отъ «слезной» поучительной драмы и комедiя Клушина «Смѣхъ и горе», представленная въ первый разъ въ 1793 году. Самый сюжетъ крайне несложенъ: богатая и уже немолодая вдова плѣняется женихомъ племянницы и хочетъ выйти за него замужъ; деверь вдовы, вмѣстѣ съ женихомъ, племянницей и другими, составляетъ заговоръ, дурачитъ тетку, и племянница благополучно выходитъ за своего возлюбленнаго. Комедiя не отличается сценичностью; главный ея интересъ въ рядѣ выведенныхъ типовъ, которые своими рѣчами, отдѣльными репликами, а равно общимъ ансамблемъ—рисуютъ передъ зрителями современную общественную жизнь, вызывающую въ авторѣ «смѣхъ и горе»... Въ общемъ комедiя Клушина—сатира на русскую общественную жизнь конца XVIII вѣка, сатира отчасти въ лицахъ, отчасти въ репликахъ, иногда и въ довольно длинныхъ разсужденiяхъ, которыми обмѣниваются дѣйствующiя лица. Сатира, однако, слишкомъ обща; выведенные герои очерчены слишкомъ блѣдно, отзываются шаблонностью; мысли, разсужденiя, высказываемыя въ пьесѣ съ цѣлями поучительными, страдаютъ также слишкомъ большой общностью, отвлеченностью. Живыхъ, реальныхъ красокъ въ комедiи мало—изъ-за слишкомъ общихъ шаблоновъ живая дѣйствительность проглядываетъ лишь отдѣльными, очень рѣдкими и мелкими чертами. На первомъ мѣстѣ—«вертопрахъ» и «вертопрашка», петиметръ Вѣтронъ и Вздорова, вдова, плѣняющаяся женихомъ племянницы. Вѣтронъ—придворный «повѣса», «франтъ», выросъ при дворѣ и ничему не могъ научиться, какъ,—

Ногою подрягать, со вкусомъ нарядиться,
Для выгоды польстить, безъ нужды презирать;
Съ пріятностью взглянуть, умѣть прожить доходы.
Кафтанъ—ево душа; а служба, должность—моды!..

Вѣтронъ и Вздорова—представители новыхъ, «модныхъ идей»; представителями новыхъ вѣяній, но другого рода, являются въ пьесѣ два выведенные «философа»: Плаксинъ и Хохоталкинъ, по философіи совершенно противоположные другъ другу: одинъ—крайній пессимистъ, другой—не менѣе крайній оптимистъ. Одинъ плачетъ обо всемъ, все вмѣняетъ въ страшный грѣхъ; другой—изо всего выводитъ глупый смѣхъ. Впрочемъ, по мнѣнію молоденькой горничной, Анюты, трудно сказать, «философы» это, или—«пошлые дураки». Довольно подозрительно къ «философамъ» относится и Старовѣкъ, идеальное лицо въ комедіи: по мнѣнію его, оба они—

Лишь мнимы мудрецы,
А въ самой истинѣ—бродяги и срамцы...

Другое дѣйствующее лицо въ комедіи называетъ ихъ «смѣхъ и горе»; съ послѣднимъ, кажется, согласенъ и авторъ, который называетъ ихъ лишь «мнимыми философами».

Самой симпатичной фигурой въ комедіи является Старовѣкъ, деверь Вздоровой, человѣкъ уже пожилой, въ характерѣ котораго отличительная черта—прямота, отсутствіе фальши. Это, вообще, человѣкъ старыхъ временъ; съ одинаковымъ презрѣніемъ относится онъ ко всѣмъ этимъ новомоднымъ не только Вѣтронамъ и Вздоровымъ, но и «философамъ». Хитрость, притворство, эту, какъ онъ называетъ, «политику» Старовѣкъ не выноситъ.

Эта проповѣдь противъ притворства, кажется, и составляетъ главную, основную идею комедіи: авторъ вездѣ въ общественной жизни видитъ фальшь, «смѣхъ и горе»... Когда глупая старая кокетка видитъ себя одураченной и разражается безсильной злобой противъ счастливой племянницы,—Плаксинъ резюмируетъ содержаніе комедіи, замѣчая:

Какъ жалко это все!..

Къ этому Хохоталкинъ справедливо прибавляетъ:

...такъ что смѣяться можно!..

Старовѣкъ дѣлаетъ общій выводъ, принадлежащій, конечно, и самому автору:

Быть честнымъ—вотъ законъ; а помнить зла не должно.

Изъ этихъ общихъ, отвлеченныхъ разсужденій авторъ не выводитъ зрителя въ теченіе всей «комеди»...

Несравненно болѣе живыя, реальныя черты общественнаго «смѣха и горя» мы видимъ въ комедіяхъ Веревкина. Вообще послѣднія, какъ литературныя произведенія, гораздо выше только что изложенныхъ пьесъ.

Впрочемъ, и лучшая комедія Веревкина «Такъ и должно» (1773)—наполовину слезная драма. Элементъ чувства играетъ въ ней едва ли не самую важную роль, но здѣсь же передъ нами и сцены, полныя самой живой общественной «реальности». Цѣлью своего произведенія самъ авторъ ставитъ—преподать поученіе, показать, какъ «отличныя дѣйствія добродѣтели, не токмо въ самыхъ ихъ существахъ, но даже и въ книгахъ описываемыя, приводятъ въ пріятный восторгъ, а нерѣдко и самыя извлекаютъ слезы, толико вкусныя чувствительнымъ сердцамъ»... Названная комедія, являясь со стороны автора «первымъ драматическимъ покушеніемъ», — по его взгляду, именно «хотя въ слабыхъ весьма чертахъ, но замыкаетъ однако же въ себѣ сіи божественныя дѣйствія человѣковъ». Содержаніе этой пьесы несложно. Молодой офицеръ Доблестинъ, пріѣхавшій къ себѣ домой, въ деревню, отчасти на побывку, отчасти для женитьбы, случайно встрѣчаетъ здѣсь, какъ бродягу, своего родного дядю, стараго служаку, отправившагося нѣкогда въ походъ подъ Турка и съ тѣхъ поръ болѣе 20 лѣтъ безъ вѣсти пропадавшаго. Старика-ветерана содержатъ въ тюрьмѣ, изрѣдка выпуская «въ рубищѣ и оковахъ», «на связкѣ» питаться Христовымъ именемъ, какъ въ XVIII вѣкѣ дѣлалось обыкновенно по нашимъ тюрьмамъ. Вернувшись кое-какъ на родину, старикъ просилъ у мѣстнаго воеводы себѣ свидѣтельства на жительство, заявляя, кто онъ; но воевода не призналъ въ немъ мѣстнаго дворянина, какимъ тотъ себя называлъ,—напротивъ, взглянулъ, какъ на бродягу, вознамѣрившагося назваться чужимъ именемъ,—сталъ угрожать ему «пристрастнымъ допросомъ»,—и «страхъ истязанія судейскаго» заставилъ старика уступить, признать все, «какъ было угодно воеводѣ». Такъ какъ на поселеніе (какъ требовали законы) сослать стараго солдата, по крайней его дряхлости, было уже нельзя, на поруки же брать никто не хотѣлъ,—воевода и опредѣлилъ содержать его до смерти въ тюрьмѣ. Молодой Доблестинъ приходитъ въ негодованіе,—бросается въ канцелярію воеводы. Сцена, которая здѣсь разыгрывается (во II-мъ дѣйствіи пьесы), чрезвычайно характерна. Передъ нами—«судейская комната». Секретарь Урывай Алтынниковъ читаетъ воеводѣ Протазану (онъ же и судья) «дѣло»; тотъ сначала зѣваетъ, а потомъ засыпаетъ. Секретарь замѣчаетъ судьѣ, что получена бумага важная: «не худо бы и прослушать со вниманіемъ». Протазанъ соглашается: «Инъ читай, коли тѣ хочется, да попроворь, пожалуй! Мнѣ еще къ Ратмону не опоздать бы на крестинный пиръ»...

Урывай, «надѣвъ очки, кашляетъ и перекрестяся по-раскольничьи», съ разстановкою начинаетъ читать; самое чтеніе изображается очень реально: секретарь постоянно кашляетъ, сморкается, протираетъ очки, вздыхаетъ,—особенно въ наиболѣе важныхъ, прямо къ нему относящихся, мѣстахъ бумаги... Въ полученной бумагѣ отъ воеводы требуется—«прислать въ самой скорѣйшей скорости отвѣтъ», почему не высылаются «многократно требованные списки содержащихся по тюрьмамъ колодниковъ»; почему колодники задерживаются «многіе годы въ тюрьмѣ безъ всякаго рѣшенія». (Урывай Алтынниковъ кашляетъ, «снявъ очки, сморкаетъ носъ и потомъ, ихъ надѣвъ, продолжаетъ»),—почему «какъ въ городѣ, такъ и по торговымъ селамъ происходитъ обмѣръ вина и обвѣсъ соли, да и хлѣбъ покупается и продается не въ одну мѣру, а при платежѣ подушныхъ денегъ и всякихъ государственныхъ податей, а наипаче при наборахъ рекрутскихъ происходятъ великія плутовства, лакомства и безпорядки (секретарь кашляетъ и вздыхаетъ)»,—тѣмъ болѣе, что «смотрѣть за всѣмъ этимъ его превосходительство, губернаторъ, нарочито поручалъ воеводѣ, ему, Протазану Безсчетному, но отъ него, Безсчетнаго, никакого репорта не имѣется», почему, читается далѣе, по всѣмъ мѣстамъ вѣдомства онаго воеводства «большія дороги находятся въ крайнемъ запущеніи и почти нигдѣ нѣтъ надлежащихъ мостовъ и перевозовъ» и почему «приписанный къ реченному воеводству Урывай Алтынниковъ въ противность указовъ, покупаетъ въ уѣздѣ... находящіяся между владѣльцами въ спорахъ земли и людей на вывозъ»... Въ виду всего изложеннаго, въ бумагѣ предписывается «съ крѣпкимъ подтвержденіемъ», чтобы черезъ одну недѣлю оное воеводство «о вышеприсанномъ упущеніи должности своей для положенія штрафа отвѣтъ представило»,—Алтынникова же «прислать скованнаго за карауломъ»... Секретарь, положа бумагу на столъ и замѣчая про себя: «страшенъ сонъ, да милостивъ Богъ», снимаетъ очки и будитъ, «подергивая его за полу», Протазана, который совсѣмъ заснулъ... Разбудивъ судью-воеводу, Урывай совѣтуетъ немедля «отдать поклонъ» секретарю провинціальной канцеляріи (дальнѣйшая правительственная инстанція) Обиралову,—«а то,—замѣчаетъ Урывай,—хлопотно, и вамъ, милостивому отцу, да и мнѣ, мизирному, непригоже быть можетъ»... Секретарю Обиралову рѣшаютъ «отдать поклонъ» деньгами и «иноходчикомъ»... Среди этихъ совѣщаній и является молодой Доблестинъ. Подавая бумагу о личности дяди, онъ требуетъ, чтобы немедленно «загладили столь грубую и безчеловѣчную неосмотрительность,—попросивъ у него (дяди) прощенія при собраніи трехъ или четырехъ человѣкъ изъ заслуженныхъ здѣшнихъ дворянъ»,—иначе, прибавляетъ, горячась, Доблестинъ, «я севодни же поскачу въ Петербургъ, и у монаршихъ ногъ найду на васъ управу!».. Воевода Протазанъ, очевидно, всякіе виды видалъ, и возгласы Доблестина его нисколько не трогаютъ: «Прытокъ, братъ ты, господинъ Капитанъ,—спокойно возражаетъ онъ ему:—что ты такъ хорохоришься?

Обстрѣлянныя, братъ, косточки!..» Онъ приказываетъ Алтынникову навести справку, какой дворянинъ сидитъ въ тюрьмѣ, о которомъ хлопочетъ молодой человѣкъ, — а самъ спокойно уѣзжаетъ на крестины: «Чай, ждутъ!—а дѣлъ то и вѣкъ не передѣлаешь»... Молодой Доблестинъ (самъ съ собою): «Боже мой! и этакому скоту поручено наблюденіе законовъ! И отъ ево безмозглой головы зависитъ внутреннее цѣлаго уѣзда благочиніе и порядокъ!..» Такъ какъ Протазанъ ушелъ, Доблестинъ обрушивается на Алтынникова: «Слушай, господинъ (къ Алтынникову) Грошевиковъ! Это твои плутни, и ты не дешево мнѣ за нихъ заплатишь! Чтобъ въ эту минуту съ почтеннаго



Б. Е. Ельчаниновъ

моего страдальца сняты были тѣ недостойныя оковы, которыя ты по бездѣльничеству своему давно заслужилъ, и чтобъ отпущенъ онъ былъ со мною,—или прощайся съ ушами своими и съ носомъ! Довольно потерпѣло человѣчество отъ шильничествъ тебѣ подобныхъ! Знай, что настали нынѣ совсѣмъ иные годы. Тюрьмы, наказанія и самыя казни для однихъ только вашей братьи, криводушниковъ, страшны,—а для невинности, сколь бы раздранными ни покрыта она была рубищами, открытъ сталъ доступъ и къ самому престолу»... Урывай, однако, какъ и воевода, очевидно, тоже видалъ виды, и на угрозы Доблестина, не смущаясь, ему самому грозитъ: «Не извольте шумѣть, — здѣсь имѣется зерцало! Десятью круглевничками, по силѣ указовъ, оштрафованы быть имѣете!» Доблестинъ называетъ его «мерзавцемъ»,—но тутъ же бросаетъ и кошелекъ съ деньгами. Урывай вполнѣ удовлетворенъ: съ поспѣшностью подымаетъ кошелекъ и кладетъ его въ карманъ, говоря: «Гдѣ гнѣвъ, тутъ и милость»—и дѣло благополучно кончается... Кромѣ этой замѣчательной картины судебнаго «правосудія», пьеса и вообще не лишена мѣстами довольно реальныхъ или сатирическихъ чертъ,—таковы, напримѣръ, типы старухи помѣщицы Аграфены Сысоевны, которой такъ не нравятся «послѣднія времена», домового дурака Фоки, или жалобы крѣпостныхъ слугъ на свою судьбу и т. д. Аграфена Сысоевна—женщина старыхъ временъ, и теперешніе порядки ей очень не по нутру; особенно возмущаютъ ее, и не безъ основанія, «проклятые развраты», «новомодные» мужья и жены, у которыхъ и дѣти

«становятся безбожниками, фармазонами, мотами»... Впрочемъ, сама по себѣ она женщина добрая и справедливая, хотя чаще всего выражается нѣсколько грубо, но такъ—больше для вида. Скупость ея тоже больше изъ осторожности: не мотъ ли будущій зятекъ?... Когда же убѣждается въ его безкорыстіи—старуха тотчасъ смягчается, и сама выражаетъ радость сдѣлать внучку счастливой, приглашаетъ жениха переговорить обо всемъ обстоятельнѣе,—«какъ бы это все хорошохонько сдѣлать,—а тамъ положимъ, какъ чему быть, такъ и по рукамъ, и къ суду Божію, въ архангельскій часъ»... И вообще, несмотря на нѣкоторыя сатирическія черты, которыя набрасываетъ на Аграфену Сысоевну авторъ,—онъ, видимо, относится къ этому типу сочувственно. Возставая противъ «проклятыхъ развратовъ», Аграфена Сысоевна, видимо, выражаетъ мысль и самого автора, въ пьесѣ котораго основной идеей является именно защита устоевъ семейной жизни. Главное счастье человѣка—въ семейной жизни: такъ думаетъ и Аграфена Сысоевна, такъ думаетъ и самъ авторъ. Это именно выражается и устами стараго Доблестина: «Жена, одаренная красотою, разумомъ и благонравіемъ, есть единственно достойное награжденіе отъ небесъ честному человѣку. Тебя находятъ они (небеса), любезный племянникъ, симъ рѣдкимъ своимъ даромъ,—и такъ остается тебѣ только простираться въ добродѣтеляхъ и послужить въ наши дни примѣромъ, что благополучный бракъ есть сущее на землѣ подобіе райской жизни».

Едва ли не главную роль элементъ чувствительности играетъ и въ «сочиненной въ Симбирскѣ» второй комедіи Веревкина: «Точь въ точь» (1785). Дѣйствіе происходитъ въ ближайшее время послѣ Пугачевщины, когда «тамъ давили, здѣсь душили, тутъ жгли, въ томъ мѣстѣ грабили»,—и когда дочь нѣкоего судьи Трусицкаго попала въ руки злодѣевъ, приглянулась атаману, который и возилъ ее съ собой до тѣхъ поръ, пока самъ не попался... По усмиреніи мятежа, дѣвушкѣ удается вернуться домой, но она не въ силахъ снести своего позора. «О смерть!—взываетъ она:—для чего ты медлишь отдѣлить чистую душу отъ тѣла, поруганнаго извергами человѣчества?» Въ трогательной сценѣ дочь проситъ отца отпустить ее въ монастырь. Отецъ, мѣстный судья и человѣкъ вдовый, въ отчаяніи: «Для кого же я живу на свѣтѣ, для кого собираю?»... Онъ доказываетъ дочери, что ея вина—лишь несчастье,—но тщетно! Позоръ, которому подверглась дѣвушка отъ злодѣевъ, для нея тѣмъ ужаснѣе, что она любитъ и взаимно любима. Какъ разъ вскорѣ здѣсь же появляется и герой дѣвушки: онъ посланъ для окончательнаго усмиренія черни. Молодой человѣкъ возобновляетъ свои исканія; дѣвушка объявляетъ, что она недостойна его,—и проситъ отца разсказать все своему жениху... Но тотъ становится на колѣни передъ невѣстой и объявляетъ, что онъ ужъ все знаетъ,—но «оно-то самое,—говоритъ онъ,—и обязываетъ честь мою возстановить безвинно гибнувшую добродѣтель!.. Безчестный и всеобщаго достоинъ презрѣнія тотъ человѣкъ, который нещастіе своему ближнему,

а особливо беззащитной женщинѣ, вмѣняетъ въ порокъ!..» «Постигаю,—продолжаетъ молодой человѣкъ,—какою горестію терзается нѣжная и добродѣтельная душа ея! а для того то она и большаго достойна почтенія. Она нещастлива! Она невинна! Возвратить честь, утраченную мучительскимъ вынужденіемъ, — самый сладостнѣйшій долгъ людей добродѣтельныхъ»... и т. д. Приставляя шпагу къ своему сердцу, Милонъ (женихъ) объявляетъ невѣстѣ, что отъ ея рѣшенія зависитъ его жизнь... «Живи, живи!—восклицаетъ она,—и будь столько благополученъ, сколько добродѣтеленъ!..» Счастливые, оба упадаютъ они къ ногамъ отца, который и благословляетъ ихъ... Но рядомъ съ этимъ потокомъ сантиментальности, здѣсь же и довольно рѣзкая сатира, и опять на тѣхъ же судей: отецъ героини, воевода Трусицкій, такъ искренно любящій свою дочь, и его секретарь, имѣющій виды на эту дочь,—олицетворенные грабители. Воевода Трусицкій только что получилъ грозную бумагу: его опять подвергли штрафу за несправедливое рѣшеніе дѣла. «Куда дѣнешься, — штрафъ за штрафомъ!..» наивно восклицаетъ онъ: впрочемъ, думаетъ онъ, «далъ бы Богъ здоровья мірской шеѣ—она, сердешная, хоть и кряхтитъ, да какъ же быть?.. Не нами свѣтъ начался, не нами и скончается!.. Брани меня, грози, а я и въ усъ не дую»... Какъ нельзя болѣе подъ стать къ этому судьѣ и его секретарь, Климъ Авксентьевичъ Удальцовъ. Онъ, очевидно, изъ семинаристовъ; говоритъ все текстами, истово, по-раскольничьи, крестится,—и при этомъ такъ хорошо ведетъ свои дѣла, что самъ судья завидуетъ: «секретарскій закромецъ выходитъ едва ли не потуже воеводскаго»!.. Очень реаленъ поэтому въ концѣ пьесы и страхъ судьи Трусицкаго передъ своимъ секретаремъ, за котораго онъ раньше обѣщалъ выдать дочь,—и когда та выходитъ за другого, Трусицкій боится мести отъ своего секретаря. «Оборони Господи затягаться съ подьячими!», говоритъ онъ, какъ человѣкъ компетентный: «они, проклятые, вить, какъ злая лихорадка: не вытреся у тебя всево жирку изъ тѣла, не отстанутъ!..» Живо обрисовывается въ пьесѣ и самая обстановка суда, служителями въ которомъ являются три инвалида-солдата: безногій, хромой и однорукій. Вполнѣ реальнымъ является, наконецъ, этотъ «недоросль» въ пятьдесятъ лѣтъ, вѣчно пьяный,—особый и довольно нерѣдкій типъ тогдашняго нашего невѣжественнаго дворянства, явившійся результатомъ указовъ Петра Великаго *).

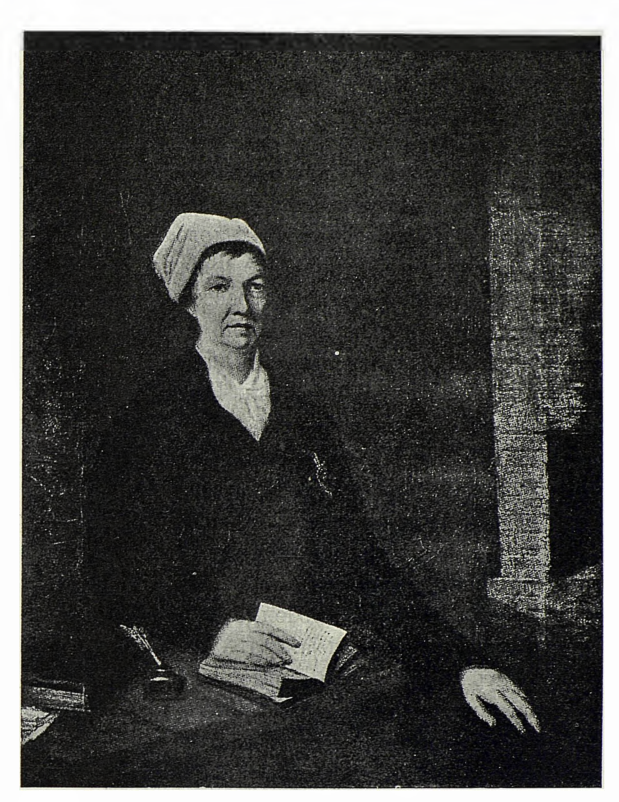
Сравнительно слабѣе двухъ разсмотрѣнныхъ комедій третья—«Именинники» (1774). Въ ней исключительно преобладаетъ чувство; главные герои — «добродѣтельная» дочь и «добродѣтельный любовникъ» — образцы самыхъ высокихъ добродѣтелей. Любовникъ прямо, по характеристикѣ пьесы, человѣкъ «одаренный въ послѣднемъ совершенствѣ всѣми внутренними и внѣшними достоинствами».

---

*) **Какъ показали изслѣдованія проф. Б. В. Варнеке, пьеса эта основана на дѣйствительномъ происшествіи.** *Ред.*

Если въ нѣкоторыхъ изъ изложенныхъ пьесъ на первый планъ выступаетъ чувство, элементъ сентиментализма,—въ другихъ нашихъ «комедіяхъ» господствующее мѣсто отводится элементу поученія, моральной философіи. Нѣкоторыя наши «комедіи» XVIII вѣка являются въ этомъ отношеніи настоящими трактатами по различнымъ моральнымъ вопросамъ, особенно воспитанію. Таковы, напримѣръ, комедія малоизвѣстнаго Д. Волкова «Воспитаніе», сочиненная въ 1774 году, и комедія неизвѣстнаго «Перемѣна въ нравахъ».

Комедія «Воспитаніе» въ сущности не столько «комедія», сколько разсужденіе (кстати, «комедія» и написана прозой) на тему о воспитаніи. Рядъ выведенныхъ въ комедіи лицъ, съ одной стороны, теоретически разсуждаетъ о томъ, каково должно быть воспитаніе; съ другой, выведенный здѣсь же только что пріѣхавшій изъ Парижа петиметръ какъ бы иллюстрируетъ въ лицахъ, каковымъ воспитаніе не должно быть. «Примѣръ такого человѣка, каковъ онъ,—замѣчаетъ объ этомъ петиметрѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ въ комедіи,—больше можетъ подѣйствовать, нежели всѣ книги, сколько бы ихъ господа Локки и Руссо не писали...» Рисуя идеалъ правильнаго воспитанія, одно изъ выведенныхъ лицъ, между прочимъ, замѣчаетъ, что правильное воспитаніе вовсе состоитъ не въ томъ, чтобы разсказывать про Парижъ, когда Москвы прямо не знаетъ,—«первая и нужнѣйшая наука состоитъ въ томъ, чтобы знать свое отечество... Безъ нея всѣ прочія ничто...» Лишь изрѣдка педагогическія разсужденія смѣняются въ пьесѣ нѣсколькими сатирическими намеками,—на необычайное пристрастіе русскихъ къ французамъ («надобно только, чтобы былъ французъ, а затѣмъ хоть бы грамотѣ не умѣлъ!») или на особый видъ взяточничества, черезъ женъ (которыя берутъ затѣмъ, «чтобы мужья могли говорить, что у нихъ руки чисты, и чтобы брать вдвое больше—за мужа, за себя, за то, что имянинница!..») и т. д. Комедія «Перемѣна въ нравахъ» (1791), по содержанію—цѣлый катехизисъ добродѣтелей и пороковъ, представленный въ лицахъ и ихъ рѣчахъ. Главное дѣйствующее лицо, купецъ Добронравовъ — олицетвореніе простоты и честности; рядомъ съ нимъ, его племянникъ, по роду тоже купецъ, но дослужившійся до офицерства и вышедшій въ отставку—мотъ и кутила. Тутъ же пріятели послѣдняго, которые только его обираютъ: князь Бѣглоумовъ, дворянинъ Важниковъ, эпизодически появляется отставной секретарь Обираловъ и др. Добронравовъ излагаетъ, каково должно быть истинное воспитаніе, чему нужно учиться, поѣхавъ въ чужіе края, и вообще что нужно дѣлать, чтобы быть полезнымъ обществу и честно служить государю. Здѣсь же указывается, какъ много при этомъ значитъ собственная воля родителей; такъ, именно родители «причина всѣхъ бѣдствій» племянника: «своимъ худымъ воспитаніемъ» они «изъ столь хорошаго нраву и свойствъ мальчика сдѣлали совсѣмъ вѣтренымъ» и т. д. Друзья племянника, наоборотъ, ри-


Кн. Е. Р. Дашкова.

суютъ, какъ долженъ проводить жизнь настоящій благородный человѣкъ «щеголь»—и, мимоходомъ, въ разговорѣ съ Добросердовымъ, одинъ изъ этихъ друзей называетъ всякаго купца подлецомъ. Добросердовъ по этому поводу «съ нѣкоторымъ жаромъ» произноситъ длинную тираду въ защиту купечества, развивая мысли «Наказа»; Добросердовъ мимоходомъ вступается за участь мужиковъ, и т. д. Комическій элементъ въ пьесѣ совершенно отсутствуетъ, если не считать немногихъ выходокъ слуги Провора, играющаго въ комедіи отчасти роль шута.

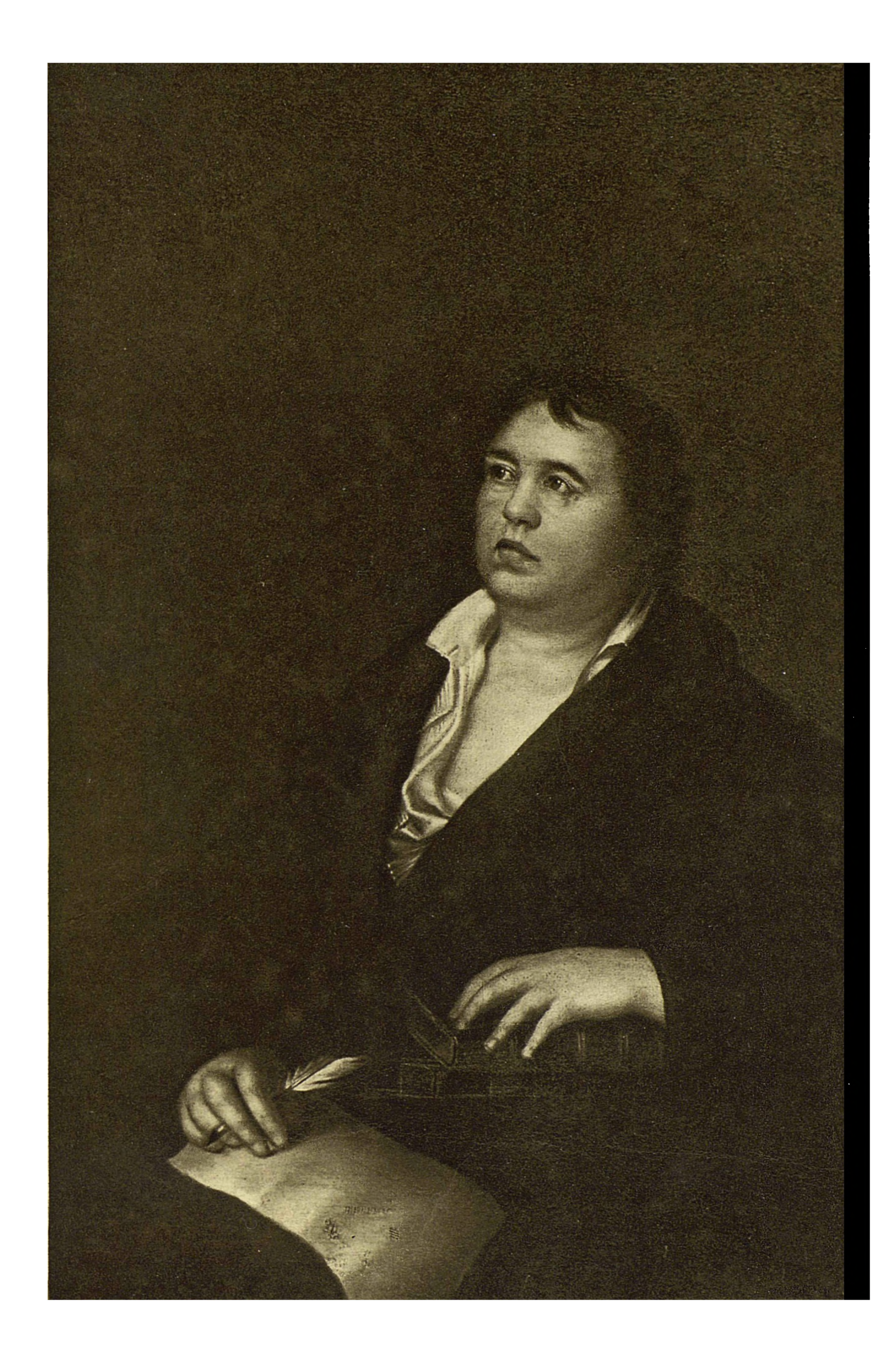
Вмѣстѣ съ шуткой, веселостью въ нашей комедіи видимо усиливается жизненное, реальное содержаніе; но репертуаръ все же долго остается весьма пестрымъ. Какъ мало и внутренняго и внѣшняго развитія представляла иногда наша комедія даже къ концу XVIII вѣка,—указываютъ пьесы будущаго знаменитаго нашего баснописца И. А. Крылова: «Сочинитель въ прихожей» (1786) и «Проказники» (1787—88). Комедія «Сочинитель въ прихожей» (1786), какъ литературное произведеніе, крайне слаба. «Сочинитель»

представленъ совершеннымъ шутомъ. И вообще все въ драмѣ крайне неестественно или—шаблонно... Трудно указать въ ней вообще какія-либо положительныя стороны. Столь же слаба, если не болѣе, и вторая комедія «Проказники» (1787—1788). Въ ней мы не видимъ ни характеровъ, ни какихъ-либо бытовыхъ картинъ. Содержаніе слишкомъ шаблонно, къ тому же и запутанно. Остроумія—очень мало. Намеки на Княжнина, который выводится здѣсь подъ именемъ Риѳмокрада, правда, довольно злы, но отзываются слишкомъ большими личностями, и вообще здѣсь комедія Крылова недалеко уходитъ отъ комедіи Сумарокова «Трессотиніусъ»...

Ближайшими преемниками Сумароковской псевдо-классической комедіи, гдѣ «народнаго», «русскаго», къ чему такъ стремился Лукинъ, было еще очень мало—были Ельчаниновъ, Николевъ и Княжнинъ.

Дошедшая до насъ небольшая, въ 1 д. комедія Ельчанинова «Наказанная вертопрашка» (1767) легкостью языка и всѣмъ содержаніемъ вполнѣ оправдываетъ то высокое мнѣніе о Ельчаниновѣ, какъ драматическомъ писателѣ, какое имѣли о немъ современники, — тѣмъ болѣе, что пьеса была первымъ опытомъ автора. Комедія представлена была въ первый разъ въ февралѣ 1767 года. Героиней является «вертопрашка», кокетка, которая завлекаетъ мужчинъ, представляется влюбленною «во всѣхъ мужчинъ на свѣтѣ для того только, чтобы тщеславиться»...

Нельзя не замѣтить,—при всемъ легкомысліи героиня обрисовывается серьезнѣе многихъ изъ тѣхъ, кто ее окружаетъ (хотя, авторъ, кажется, не желалъ этого)—пренебреженіе ея къ мужчинамъ вполнѣ понятно. Передъ нами—толпа петиметровъ, которые, кромѣ пренебреженія, ничего и не заслуживаютъ. Рисуемые типы, впрочемъ, крайне блѣдны и сами по себѣ,—какихъ-либо намековъ на русскую дѣйствительность еще меньше. Впрочемъ, намеки все же встрѣчаются, и они даже не такъ случайны, какъ у Сумарокова. Выведенные петиметры принадлежатъ къ высшему обществу, «придворные», графы; съ крайнимъ пренебреженіемъ говорятъ они о русскомъ языкѣ, о Ломоносовѣ, о какомъ-то Ѳеофанѣ (очевидно, Прокоповичѣ) и т. д.,—не только не стѣсняются такого невѣжества, но и тщеславятся имъ. Когда одного молодого графа спрашиваютъ: читалъ ли онъ Ломоносова или Ѳеофана?—тотъ съ презрѣніемъ отвѣчаетъ: «Я? чтобы я читалъ вздоръ этотъ!..» А другой, его пріятель, прибавляетъ: «Чтобы русскія книги мы стали читать!» Трудно сказать, насколько соотвѣтствовалъ окружавшей автора русской жизни третій собесѣдникъ, возразившій первымъ: «Послушайте, право, совѣта моего: поучитесь прежде грамотѣ и послѣ осуждайте сочинителей!..» Въ этомъ мнѣніи, конечно, слышится больше голосъ самого автора. Не лишенъ нѣкоторой реальности и выведенный здѣсь слуга, размышляющій, какъ лучше «быть биту»: даромъ или получая при этомъ деньги? «Я долго крѣпился и хотѣлъ быть вѣрнымъ господина своего слугой», замѣ-



чаетъ онъ въ другомъ мѣстѣ,—«но дюжинъ пять-шесть пощечинъ поссорили меня съ совѣстью...»

Крайне слаба въ художественномъ отношеніи, страдаетъ крайней карикатурностью типовъ комедія Николева «Самолюбивый стихотворецъ» (1775). Своимъ главнымъ сюжетомъ пьеса напоминаетъ «Трессотиніуса» Сумарокова, въ героѣ ея Надмѣнѣ авторъ, очевидно, имѣетъ въ виду Сумарокова. Характеръ послѣдняго, его необыкновенное самомнѣніе, а также ненависть къ подьячимъ схвачены, дѣйствительно, въ пьесѣ довольно живо:

Надмѣнъ такихъ высокихъ думъ
О знаніи своемъ, о дарѣ, о искусствѣ,
Что мыслитъ, будто бы нѣтъ въ разумѣ, ни въ чувствѣ
Достойной похвалы достоинствамъ ево!—
Что всѣ писатели не значатъ ничево,
Или, по крайности, немногіе на свѣтѣ
Достойны быть при немъ у разума въ примѣтѣ,—
И то не русскіе! А русскіе творцы,
По мнѣнію ево, не соловьи,—скворцы и т. д.

Относясь съ презрѣніемъ къ новымъ стихотворцамъ, Надмѣнъ съ такимъ же жаромъ обрушивается и на «гнусное племя подьячихъ», на это «крапивное сѣмя»:

О скотскіе умы!.. Гнуснѣйшія сердца!
Дождусь ли я, чтобъ вы исчезли до конца,
Чтобъ истребилося на вѣки крючкотворство!..

Всѣ эти черты выведеннаго героя съ очевидностью указываютъ, что авторъ въ своей комедіи имѣетъ предъ собой «подлинникъ», мѣтитъ прямо «на лицо», осмѣиваетъ Сумарокова. Въ общемъ комедія Николева, однако, значительно выше Сумароковскаго «Трессотиніуса». Обрисовывая своего героя, авторъ не ограничивается мелкими, чисто личными намеками; напротивъ, видимо, хочетъ придать своему типу характеръ болѣе широкій, изъ «подлинника» создать типъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ нельзя не замѣтить, что въ нападкахъ Надмѣна на соперниковъ-стихотворцевъ нерѣдко звучитъ открытая насмѣшка автора вообще надъ современными русскими писателями, а отчасти даже и вообще надъ стихотворствомъ, поэзіей. Обрушиваясь на «гнуснаго петиметра», который

Парижемъ хвастаетъ, науки презираетъ,
А самъ... едва-едва часовникъ разбираетъ!—

Надмѣнъ такихъ же петиметровъ видитъ и въ большинствѣ русскихъ писателей, поэтовъ.

Гораздо менѣе или даже совсѣмъ мало живыхъ, реальныхъ чертъ въ другой комедіи Николева: «Попытка не шутка или Удачный опытъ» (1774). Дѣйствующія лица: петиметръ Фертиковъ, пожилая «вертопрашка» Пустозвякова, добродѣтельная дѣвица, еще болѣе «добродѣтельный» влюбленный въ нее Честонъ, за котораго она подъ конецъ выходитъ и который выводится авторомъ, какъ противоположность петиметру и какъ образецъ для подражанія,—наконецъ добродѣтельный и разсудительный дядя Здравосудовъ и др. Всѣ эти лица крайне шаблонны. Здѣсь же и обычная для «слезной драмы» мораль: «Возблагодаримъ небо, говоритъ въ заключеніе пьесы добродѣтельный дядя,—что оно помогло намъ наказать вѣтреность и наградить постоянство!.. Еслибы всѣ молодые люди перемѣнили модное свое вертопрашество на благоразумное и почетное постоянсто,—колико были бы они благополучны!..» И т. д. Но общая живость дѣйствія, преобладаніе комическихъ сценъ, прекрасный языкъ, которымъ говорятъ комическія лица, напр., Пустозвякова, очень живая комическая роль спорщицы Пустозвяковой, — все это рѣзко отдѣляетъ пьесу Николева отъ обычныхъ «слезныхъ драмъ», вообще указываетъ, какъ много подвинулась въ своей внѣшней обработкѣ наша комедія... Пьеса Николева, впрочемъ, въ значительной долѣ заимствованная,—изъ «Юліи» Сентъ-Фуа (1776), какъ на это указывается и въ «Драм. Слов.» 1787 года.

При всей энергичной борьбѣ съ Сумароковскими комедіями въ теоріи Лукинъ въ собственныхъ образцахъ, въ своихъ довольно многочисленныхъ передѣлкахъ и подражаніяхъ, не дѣлаетъ большого шага впередъ сравнительно съ тѣмъ же Сумароковымъ, за исключеніемъ развѣ чисто внѣшнихъ сторонъ: языка и общей гораздо большей живости дѣйствія, комизма, вообще внѣшней отдѣлки пьесъ. Какихъ-либо «народныхъ», «русскихъ» чертъ въ нихъ совсѣмъ нѣтъ,—или это ограничивается такими же мелкими случайными чертами, какъ и у Сумарокова. Правда, иностранныя черты въ передѣлкахъ и заимствованіяхъ Лукина все же значительно сглажены, объ этомъ больше всего и заботился Лукинъ; но это все же нисколько не дѣлало пьесъ «русскими»: мы попрежнему находимся внѣ пространства и времени. Вообще теоретическіе взгляды и стремленія Лукина мало были осуществлены имъ практически, на тѣхъ образцахъ, какіе были даны русскому театру его собственными «сочиненіями». Передѣлки, «склоненія на наши нравы», въ собственныхъ комедіяхъ Лукина крайне незначительны. Комедіи Лукина наполовину чисто Сумароковскія комедіи, ихъ комизмъ такъ же чаще всего внѣшній,—такъ же какъ у Сумарокова, онъ нерѣдко переходитъ и въ личности, основывается на «подлинникахъ». Послѣднее хорошо видѣли и современники, какъ это и отмѣчается Новиковымъ по поводу комедіи Лукина «Мотъ, любо-



вію исправленный»: «Сочинитель ввелъ въ свою комедію два смѣшные подлинника, которыхъ представлявшіе актеры весьма искуснымъ и живымъ подражаніемъ, выговоромъ, ужимками и тѣлодвиженіями, также и сходственнымъ къ тому платьемъ—зрителей весьма много смѣшили»... «Смѣшить зрителей» и вообще у Лукина часто на первомъ планѣ, какъ это и предписывалось кодексомъ псевдо-классицизма, требовавшимъ съ этой цѣлью введенія въ пьесу особыхъ «комическихъ лицъ»; кодексъ давалъ и спеціальныя указанія, какъ эти «комическія лица» должны увеселять публику... Комедіи Лукина стоятъ именно еще на этой почвѣ старой Сумароковской комедіи,—таковы его комедіи: «Пустомеля», «Награжденное постоянство» и др. Вообще «приспособленія», «передѣлки» Лукина мало или даже совсѣмъ не сказываются въ его пьесахъ. Напримѣръ, въ комедіи «Пустомеля» (1765), передѣланной Лукинымъ изъ «Babillard» Буасси, всѣ выведенныя въ ней лица, при довольно сильномъ комизмѣ, остаются совершенно чуждыми какой-либо близости къ русской жизни, за исключеніемъ развѣ того мѣста, гдѣ одно изъ дѣйствующихъ лицъ, помѣщикъ, тотчасъ же, безъ всякихъ предупрежденій, даетъ служанкѣ, за

ея противорѣіе, пощечину... Но въ «сочиненіяхъ» Лукина все же было, сравнительно съ Сумароковской комедіей, и весьма существенное отличіе: рядомъ съ старыми «комическими лицами» мы видимъ у него и «жалостныя», что совершенно ужъ не допускалось псевдо-классическимъ кодексомъ.

При всѣхъ связяхъ съ псевдо-классицизмомъ,—на Лукинѣ мы видимъ въ этомъ отношеніи уже рѣшительное вліяніе «слезной драмы». Какъ «комикъ», Лукинъ нерѣдко даже всецѣло стоитъ на почвѣ «слезной драмы»,—напримѣръ, въ своей едва ли не главной пьесѣ: «Мотъ, любовію исправленный» (1765). Передъ нами—чистая «слезная драма»; комическій элементъ совершенно отсутствуетъ; все содержаніе полно вздохами, раскаяніемъ главнаго героя,—да и вообще пьеса представляетъ собой собственно не «комедію», а рядъ нравственныхъ діалоговъ, разсужденій, о «добродѣтеляхъ», «порокахъ» и т. д. Лукинъ и вообще на сцену смотрѣлъ, какъ на трибуну поученія: своими «комедіями» онъ хочетъ принести именно въ этомъ отношеніи «пользу общественную», «пользу своимъ гражданамъ»; выводимыя имъ лица—лишь формулы добродѣтелей и пороковъ.

Какъ уже давно замѣчено, «Княжнинъ-комикъ выше Княжнина-трагика». Въ комедіяхъ его много «остроумія и соли; онѣ приноровлены къ русской жизни, хотя и не могутъ назваться оригинальными; нѣкоторыя ихъ лица знакомятъ насъ съ современными нравами»... Большинство комедій Княжнина, дѣйствительно, хотя и держатъ зрителей по-прежнему чаще всего въ области беззаботнаго смѣха псевдо-классической комедіи, но здѣсь же изрѣдка мелькаютъ передъ нами и болѣе реальныя черты, намеки на живыя русскія лица и характеры. При всѣхъ подражаніяхъ и заимствованіяхъ, комедіи Княжнина иногда какъ бы ненарокомъ довольно близко подходятъ къ современной русской дѣйствительности, — помимо того, что неподдѣльный комизмъ Княжнинскихъ комедій и самъ по себѣ былъ далеко не безполезнымъ въ общемъ поступательномъ развитіи русской комедіи, въ процессѣ освобожденія ея отъ вліянія «слезной драмы». Не говоримъ и о томъ, что Княжнинъ и въ своихъ комедіяхъ, какъ и въ трагедіяхъ, является вообще однимъ изъ наиболѣе даровитыхъ и идейныхъ нашихъ писателей XVIII вѣка. Вообще комедіи Княжнина отразили на себѣ значительный шагъ впередъ сравнительно съ комедіями Сумарокова и его ближайшихъ преемниковъ, не только въ языкѣ, техникѣ, но и въ обрисовкѣ самыхъ характеровъ. Что же касается языка, это—особое достоинство комедій Княжнина: онѣ пересыпаны чисто-русскими пословицами, поговорками, почему даже и теперь читаются очень легко.

Какъ и трагедіи,—даже лучшія комедіи Княжнина—«Хвастунъ» (1786) и «Чудаки» (1790)—въ значительной степени являются заимствованными: «Хвастунъ» заимствованъ изъ комедіи де-Брюйе (1723) «L'Important», въ «Чудакахъ» многое напоминаетъ «L'homme Singulier» Детуша; но здѣсь мы,

видимо, стоимъ уже на русской почвѣ. Комедія «Хвастунъ» мѣстами отличается неподражаемымъ комизмомъ, живостью дѣйствія, легкостью языка. Главный герой комедіи «Хвастунъ» Верхолетъ, въ основѣ заимствованный, во многихъ случаяхъ напоминаетъ отчасти Гоголевскаго Хлестакова, отчасти—Кречинскаго. Какъ и Хлестаковъ, Верхолетъ крайне легкомысленъ, и не задумывается надъ тѣмъ, что говоритъ. Желая произвести особое впечатлѣніе на свою глуповатую будущую тещу, Верхолетъ въ одномъ мѣстѣ, не долго думая, выпаливаетъ своему слугѣ: «Отправилъ ли ты письма королямъ?».. И въ другомъ случаѣ къ Чванкиной (будущей тещѣ):

— Позвольте съѣздить мнѣ невѣстамъ отказать!..

На замѣчаніе той, что это заставитъ ихъ «стонать»,—отвѣчаетъ, не стѣсняясь:

— Пускай стонаютъ!.. Я ль виновенъ въ этомъ буду?..

Или этотъ милый діалогъ Верхолета съ невѣстой: та рѣзко заявляетъ ему что его не любитъ и не можетъ полюбить, — Верхолетъ доказываетъ, что онъ увѣренъ, что она очень скоро его полюбитъ; когда та клянется, что не полюбитъ, храбро отвѣчаетъ:

— Пустое!.. Видите, я самъ себѣ не льщу,
Но вамъ ручаюся, что послѣ васъ прельщу...
Хотите объ закладъ?.. и т. д.

Но вообще Верхолетъ несравненно болѣе твердаго характера, чѣмъ Хлестаковъ. Самообладанія онъ не теряетъ до послѣдней минуты,—и въ этомъ напоминаетъ Кречинскаго; какъ и Кречинскій, онъ необыкновенно находчивъ. Неожиданно уличенный своимъ кредиторомъ, который, доказывая его грязныя плутни, является къ его будущей тещѣ съ векселями въ рукахъ, обильно выданными тѣмъ въ разсчетѣ на богатое приданое,—Верхолетъ не теряется: онъ вдругъ обрушивается страшнымъ гнѣвомъ на своего слугу, разыгрываетъ съ нимъ комедію, будто деньги въ уплату по векселямъ были имъ уже посланы съ этимъ слугой, но тотъ не исполнилъ порученія, и векселя остались неоплаченными... Не теряется Верхолетъ даже въ самую послѣднюю минуту, когда на сцену является представитель полиціи и уличаетъ его, что онъ совсѣмъ не графъ, даже не дворянинъ... «Перестаньте!» гордо прерываетъ его Верхолетъ: «мы въ судѣ окончимъ наши счеты»!..

Многія страницы въ комедіи Княжнина кажутся какъ бы выхваченными изъ русской жизни,—напримѣръ, типъ простоватаго помѣщика-провинціала,

Простодума, котораго въ его будущемъ сенаторствѣ больше всего прельщаетъ мысль о томъ, какъ это обезкуражитъ его деревенскихъ сосѣдей. Теперь они свысока къ нему относятся,—а тогда, торжествуетъ онъ:

— Увидя пыхи тамъ вельможески мои,
Опустятъ крылышки, какъ мокры воробьи!...

«Сенаторство» вообще нужно ему лишь для деревенскаго обихода, и даже лишь для ближайшихъ сосѣдей, открываетъ ему въ будущемъ исключительно близкія ему деревенскія перспективы:

— Я сердцемъ лишь на тѣхъ дворяней мѣчу,—

откровенно замѣчаетъ онъ,

— Которы вкругъ меня по деревнямъ живутъ,
Которые меня, равно какъ скотъ мой, жмутъ!
Я также ихъ пожму во время сенато́рства,
Покрѣпче буду ихъ держать въ моихъ рукахъ—
И, какъ на собственныхъ, на ихъ косить лугахъ...

Послѣднее и есть высшая цѣль «сенаторства»... Здѣсь же рѣзко выглядываетъ и суровая реальная дѣйствительность этого же деревенскаго обихода,—когда Простодумъ добродушно объясняетъ источникъ своего маленькаго достатка:

— Три тысячи скопилъ я дома лѣтъ въ десятокъ,—
Не хлѣбомъ, не скотомъ, не выводомъ телятокъ,
Но кстати въ рекруты торгуючи людьми...

Гораздо ниже «Хвастуна» комедія «Чудаки». Въ ней гораздо менѣе сглажены иностранныя заимствованія,—гораздо менѣе ярки и черты, сближающія пьесу съ русской жизнью. Личность главнаго героя Лентягина крайне неопредѣленна: съ одной стороны, онъ какъ будто человѣкъ, стремящійся дѣйствительно къ самостоятельности сужденій и взглядовъ, не желающій плясать по «дудочкѣ всемірной», хочетъ быть независимымъ въ сужденіяхъ и дѣйствіяхъ; съ другой, какъ будто правъ его слуга, который рѣзко замѣчаетъ про него:

— Для философа онъ слишкомъ тупъ!—

и его супруга, для которой онъ просто человѣкъ немного «рехнувшійся», и которая по одному случаю не безъ основанія ставитъ своему «философствующему» мужу на видъ:

— Ты видишь глупости
твоей теперь плоды,—
Какую горьку я должна
съ тобой пить чашу!..

Сатира автора, впрочемъ, не глубока, да и вообще онъ на все склоненъ смотрѣть въ «улыбательномъ смыслѣ», съ оттѣнкомъ легкаго пессимизма. Стихи, которыми заканчивается комедія, указываютъ общіе взгляды автора:

Всякой, много ли иль
мало, но чудакъ!—
И глупость, предстоя при
каждаго рожденьѣ,
Намъ всѣмъ дурачиться
даетъ благословенье.



«Хвастунъ», «Чудаки»—лучшія комедіи Княжнина, наиболѣе «потрафленныя» на русскіе нравы; въ другихъ мы не видимъ никакихъ намековъ на русскую дѣйствительность, какъ напримѣръ, въ комедіи «Неудачный примиритель или Безъ обѣду домой поѣду». Пьеса, безспорно, заимствованная съ иностраннаго или прямо переводная; все содержаніе состоитъ исключительно въ рядѣ комическихъ сценъ...

Въ произведеніяхъ Хераскова, Веревкина, Ефимьева, Клушина и нѣкоторыхъ другихъ болѣе второстепенныхъ нашихъ писателей второй половины XVIII вѣка отличительныя черты «слезной драмы» на первомъ планѣ; передъ нами не столько бытовыя картины, сатира, сколько поученіе, мораль,—не только «комедія» въ обычномъ смыслѣ, сколько «слезная драма» во вкусѣ Дидро. Въ произведеніяхъ Ельчанинова, Княжнина, Николева и нѣкоторыхъ другихъ авторовъ, неизвѣстныхъ по имени,—этого уже нѣтъ: напротивъ, въ нихъ впервые дѣлаются слабыя попытки затронуть, хоть

вскользь, и окружающую дѣйствительность. Лукинъ стремится сознательно придать комедіи русскія, національныя черты,—хотя лишь теоретически, практически это ему не удается. Въ комедіяхъ императрицы Екатерины II бытовой матеріалъ, почерпнутый авторомъ изъ окружавшаго его «обширнаго моря естества» уже на первомъ мѣстѣ; матеріалъ зачерпывается не глубоко и не особенно въ большомъ количествѣ, но онъ все же вездѣ и всюду прежде всего имѣется авторомъ въ виду: авторъ вездѣ пытается рисовать русскіе типы, характеры, хотя краски слишкомъ еще блѣдны, да не ясны и самыя очертанія. Въ этомъ отношеніи выведенные типы очерчены у Княжнина иногда даже рельефнѣе, рѣзче; но въ общемъ поступательномъ движеніи русской комедіи пьесы императрицы Екатерины II должны быть поставлены выше комедій Княжнина. Въ комедіяхъ Екатерины, въ общемъ ихъ содержаніи, въ типахъ, характерахъ, во всей обстановкѣ—все же больше русскаго бытового элемента, чѣмъ у Княжнина.

Если и справедливо, какъ указывала сама императрица Екатерина, что ея драматическія произведенія взяты были «изъ обширнаго моря естества»—эти пьесы все же слишкомъ бѣгло скользили по этому «морю», авторъ не дѣлаетъ никакихъ попытокъ зачерпнуть въ немъ нѣсколько поглубже. Выведенные въ комедіяхъ Екатерины типы и характеры въ большинствѣ, безспорно, русскіе, но слишкомъ общи и блѣдны. Гораздо глубже и разнообразнѣе «обширное море» русскаго «естества» захватывается нѣкоторыми другими современными авторами, въ произведеніяхъ, написанныхъ или почти одновременно, или ранѣе и позднѣе комедій Екатерины II. Такова комедія прежде всего кн. Е. Р. Дашковой «Тоисёковъ» (1786),—таковы же комедіи: «Купецкая компанія» (1780) Чернявскаго, «сочиненная въ 1781 г.», комедіи «Злоумный» и «Смѣшное сборище или Мѣщанская комедія» неизвѣстныхъ писателей,—нѣсколько болѣе ранняя комедія «Свадьба Промоталова»,—комедія Кропотова «Ѳомушка, бабушкинъ внучекъ» (1785), наконецъ, комедіи Прокудина-Горскаго, особенно послѣдняя изъ нихъ, написанная въ 1782 году «Судьба деревенская». Гораздо серьезнѣе соотвѣтствующихъ пьесъ Екатерины и комедія «Мнимый мудрецъ» (1789), направленная противъ масонства. Нельзя сюда же не причислить комедію «Зговоръ» (1782) и «Подражатель», «сочиненную въ Дмитровѣ», отличавшіяся необычнымъ комизмомъ и принадлежавшія, безспорно, къ оригинальнымъ произведеніямъ.

Пьеса кн. Е. Р. Дашковой (род. 1743; †1810) любопытна по психологической вѣрности въ обрисовкѣ двухъ выведенныхъ въ ней лицъ: главнаго героя комедіи и его тетки, старухи Рѣшимовой. О своей комедіи упоминаетъ сама Дашкова въ «Запискахъ», замѣчая, что главный герой въ ней взятъ прямо изъ жизни, что это—самое типичное лицо современнаго петербургскаго общества,—и прозвище Тоисёковъ («господинъ и То и Се»,—**This and that**), она дала ему, чтобы никого не оскорбить... Передъ нами—человѣкъ крайне

нерѣшительный. Онъ «скучалъ, какъ былъ въ службѣ, скучаетъ теперь въ отставкѣ; и то и се желаетъ, то и се приказываетъ, и опять отдумываетъ»... Мысли у него, «какъ шары, одна другую перегоняетъ». «Ни толку, ни рѣшимости отъ него не добьешся. Самая онъ тряпка; иногда смѣшенъ, а иногда, коли смѣть сказать, и противенъ»... Старуха Рѣшимова очень вѣрно подмѣчаетъ причину этихъ постоянныхъ колебаній, противоположныхъ рѣшеній и поступковъ Тоисёкова: «Воли не имѣетъ, а хочетъ, чтобъ ему угождали»... Самъ по себѣ Тоисёковъ человѣкъ не глупый. Свои колебанія онъ пытается обосновать даже философскими соображеніями: «Чѣмъ болѣе человѣкъ уменъ и знающъ, тѣмъ осторожнѣе рѣшительности убѣгаетъ»,—замѣчаетъ онъ. Колеблется онъ, чтобы не раскаиваться послѣ. Иногда вообще онъ высказываетъ мысли, не лишенныя ума, даже остроумія; но въ этомъ случаѣ обыкновенно повторяетъ лишь чужія мысли, совершенно непереваренныя, какъ это очень зло и подчеркиваетъ та же Рѣшимова: «Это ты, батька, изъ книги какой-нибудь выбралъ. Иныя навѣтки-та не у мѣста бываютъ...—какъ своего царька (указывая на лобъ) въ головѣ нѣтъ»... Тоисёковъ—человѣкъ въ сущности совершенно пустой, неспособный ни къ какому серьезному дѣлу. Ему лѣнь даже свои счета провѣрить. Плутъ управляющій и французъ-слуга забрали его въ руки и безбожно разоряютъ. Дворецкій отлично его изучилъ: «вѣдь, кажется, занялся, а рѣшенію никакому не бывать, какъ не бывать!»—иронизируетъ онъ надъ своимъ бариномъ, входя къ нему и видя, какъ тотъ разбираетъ счета. Тоисёковъ—человѣкъ не злой, даже добрый; но это та доброта, о которой говорятъ, что она «хуже воровства». Рѣшимова справедливо замѣчаетъ, что у Тоисёкова—«душа по-середнему добра: промѣнять себя и жену на бездѣльниковъ, и обращаться съ негодяями, тутъ добраго ничего не видно»... Душонка у Тоисёкова самая маленькая, да и то «коли есть», иронизируетъ Рѣшимова. Совершенная противоположность Тоисёкову—Рѣшимова, тетка его жены, «пожилая вдова», любящая старину, очень рѣшительная и властная. «Хотя горяча, скора и упряма, но умна и сердцемъ отходчива», по отзыву одного изъ дѣйствующихъ лицъ. Рѣшимову всего болѣе возмущаетъ отсутствіе въ человѣкѣ опредѣленнаго характера. «По-моему,—говоритъ—она, какой-нибудь да нравъ лучше, нежели никакого не имѣть»... Уже смолоду Рѣшимова слыла «бабой съ головой», какъ говорили о ней; вышла замужъ 15-ти лѣтъ; мужъ, человѣкъ неглупый, вполнѣ ей подчинялся: ея воля была для него закономъ... Подобныя отношенія Рѣшимова, впрочемъ, не считаетъ нормальными: жена всегда должна въ главномъ подчиняться мужу... Въ лицѣ Рѣшимовой Дашкова, кажется, рисовала самое себя; есть даже чисто автобіографическія черты. Замѣчаніе Дашковой, что въ ея комедіи «въ другихъ лицахъ не упущено черты почтеннаго и добродѣтельнаго стариннаго характера нашихъ предковъ на память нашу приводить»,—относится, повидимому, именно къ типу Рѣшимовой... Замѣчателенъ языкъ, которымъ гово-

ритъ Рѣшимова, — чисто русскій, полный русскихъ оборотовъ, выраженій, пословицъ. Интересъ комедіи сосредоточиваютъ на себѣ исключительно два главные характера, противоположные одинъ другому, отличающіеся замѣчательной для своего времени художественной реальностью; другія дѣйствующія лица обрисованы немногими, хотя тоже довольно яркими чертами,—прикащикъ-плутъ, негодяй французъ-гувернеръ, безвольная жена Тоисѣкова и т. д.

Комедія малоизвѣстнаго писателя Чернявскаго «Купецкая компанія» (1780) по содержанію взята изъ купеческаго быта, на что указываетъ самое заглавіе. Дѣйствующія лица: два купца братья Простяковы, Анкудинъ и Василій, ихъ пріятель, тоже купецъ Чистосердовъ, Ненила, жена Анкудина Простякова, дочь ихъ Марѳа, «секретарь» Лицемѣровъ, который чуть не женится на дочери Простяковыхъ, и др. Выведенные купцы и купчиха Ненила очерчены очень живо. Очень живую, реальную картину рисуютъ разсказы купцовъ о ихъ несчастіяхъ,—какъ одинъ чуть было не разорился на подрядѣ, а другой на векселяхъ. Разсказъ перваго выхваченъ какъ будто прямо изъ жизни. «Подрядныя вещи долженъ былъ я сдавать комисару, который, принявъ отъ меня почти всѣ, на другой день... сказался больнымъ, и болѣзновалъ до тѣхъ поръ, пока всѣ вещи изъ казенныхъ анбаровъ прибралъ къ къ своимъ рукамъ! Я просилъ судей, чтобы приказали хотя кому другому за ево болѣзнію достальное отъ меня принять. Въ томъ мнѣ они отказали. Я къ аудитору; онъ сказалъ: «Отъ комисара больнова въ канцелярію о принятыхъ отъ тебя вещахъ репорта еще не подано». Я къ камисару: на домъ, верстъ за десятокъ махнулъ!—и догадало меня въ принятыхъ вещахъ попросить отъ него росписки. Охъ... вышла менѣ сокомъ эта — росписка! Какъ зачали меня поволакивать,—да, вытаща на дворъ, въ дубье!.. Потомъ вывезли полумертваго въ лѣсъ, и бросили. Проѣзжжей мужичекъ, спаси ево Богъ, поднявъ меня, привезъ куда-то, ужъ я и не помню... Между тѣмъ комисаръ отъ того мѣста по просьбѣ ево отставленъ, уѣхалъ, куда, не знаю. Что дѣлать? все мое пропало!..» «Судьи,—прибавляетъ онъ,—люди добрые, отважные, да ни пикнуть на бумажкѣ-то не смыслятъ, а водитъ ихъ за носъ авдиторъ,—такой же вотъ у нихъ, какъ вездѣ въ городахъ секретари: этотъ-то авдиторъ тово комисара и сплутовать-то научилъ да вмѣстѣ и раздѣлили!..» Анкудинъ Простяковъ—довольно простоватъ и во всемъ полагается на жену Ненилу. Послѣдняя—женщина съ характеромъ; предана старинѣ и весь домъ держитъ въ страхѣ. Женихомъ дочери она не совсѣмъ довольна: очень ужъ модно одѣваетъ онъ своего слугу. «На что такъ рабовъ одѣвать?» замѣчаетъ она: «они въ такой одежѣ уже и не работники, лѣнивы и огрызливы. Надо ихъ такъ содержать, чтобы не голодны и не холодны были, а всегда въ работѣ; а въ едакомъ платьѣ и барину то жаль ево, вора, работать заставить»... Но вообще Ненила довольна, что дочь выходитъ за «благороднаго», и не потому, чтобы, какъ дочь, считала купцовъ ниже, а въ виду хорошихъ доходовъ

будущаго зятя. Въ этихъ же цѣляхъ учитъ она свою дочь держать себя теперь погорделивѣе: «Какъ къ купцамъ-та поспѣсивѣе будешь, такъ побольше васъ дарить станутъ,—а послѣ, какъ узнаешь, кто побольше-та даритъ, такъ съ тѣмъ хоть и пониже»... Дочь Простяковыхъ Марѳа, въ противоположность родителямъ, дѣвица уже новаго поколѣнія. Больше сидитъ за книжками, зачитывается романами; своимъ званіемъ пренебрегаетъ, за купца замужъ выходить не хочетъ, хочетъ за «благороднаго». Такой женихъ неожиданно и навертывается въ лицѣ секретаря Лицемѣрова. Этотъ секретарь—тоже изъ новыхъ, хочетъ жить по «модѣ». Довольно ярко



И. А. Дмитревскій, въ старости.

рисуется въ комедіи весь бытъ купечества: преданность старымъ обычаямъ, замкнутость, обычай всегда днемъ и ночью держать весь домъ на запорѣ,—или эта черта купеческихъ женъ, не только старыхъ, но и молодыхъ, «выпивать винцо и водочку тайкомъ отъ мужей» и т. д. Сравнительно блѣднѣе очерченъ «секретарь» Лицемѣровъ, если не считать сравнительно новой черты въ «крапивномъ сѣмени»—жить «по модѣ», а также указанія въ пьесѣ, что «благородный» женихъ, придерживающійся «моды», оказался такимъ человѣкомъ, что его собственный отецъ «проклялъ»... Основная мысль комедіи выражается въ концѣ и почти буквально словами «Наказа»: «Надо помнить,—говоритъ въ заключеніе Анкудинъ Простяковъ, отказавши «благородному» секретарю, что не тотъ благороденъ, кто чинъ благородный имѣетъ; но тотъ, кто имѣетъ духъ благородной и живетъ добродѣтельно»...

Сочиненная въ 1781 году комедія «Злоумный», дѣйствіе которой происходитъ «въ Венгріи» (!), безъ сомнѣнія, произведеніе «россійское», и прежде всего обращаетъ вниманіе своимъ превосходнымъ языкомъ, чисто русскимъ, полнымъ русскихъ народныхъ выраженій, пословицъ. Общее содержаніе пьесы довольно хорошо обрисовывается въ слѣдующихъ словахъ Праводума (брата Легкомыслы): «Ядонъ твой, сестра, сущей бездѣльникъ, и мнѣ досадно, что ты ево пустила жить въ свой домъ и сдружила съ нимъ сына твоево Пустона. Онъ ево испортитъ, вооружитъ противу тебя, противу родныхъ, противу истинныхъ друзей твоихъ и наконецъ ево же обмошенничаетъ,

знавши, что онъ наслѣдникъ всего отцовскаго имѣнія... Этотъ плутъ тебя взнуздалъ и ѣздитъ на тебѣ безданно и безпошлинно...» Легкомысла—богатая вдова-помѣщица, у которой сынъ (Пустонъ) и дочь (Честана). Типы Легкомысла и Праводума довольно реальны, къ тому же и говорятъ они совершенно русскимъ языкомъ, довольно реально и главное лицо въ комедіи—Ядонъ, «Злоумный». Комедія полна разсужденіями о чести, обязанностяхъ дѣтей къ родителямъ и родителей къ дѣтямъ, о пользѣ общества и т. д. и т. д.,—но здѣсь же и рядъ сценъ, отличающихся живостью дѣйствія и неподдѣльнымъ комизмомъ. Къ тому же и самыя разсужденія не отличаются общими мѣстами, безжизненностью, какъ въ «слезныхъ драмахъ»,—напротивъ, имѣли, повидимому, очень близкое практическое значеніе для зрителей. И вообще пьеса является чрезвычайно характерной, какъ смѣсь традицій «слезной драмы» и стремленій автора къ живой, реальной комедіи.

Чрезвычайно оригинальной по содержанію, съ цѣлымъ рядомъ довольно ярко очерченныхъ живыхъ лицъ, является комедія, принадлежавшая неизвѣстному автору «Смѣшное сборище или Мѣщанская комедія» (1790). Пьеса направлена противъ развившейся у насъ въ концѣ XVIII вѣка страсти къ домашнимъ спектаклямъ, но и сама по себѣ, помимо этого, не лишена живого содержанія и неподдѣльнаго комизма. Дѣйствіе происходитъ въ мелкой купеческой, отчасти мѣщанской средѣ; передъ нами цѣлая масса дѣйствующихъ лицъ: московскій мѣщанинъ Пѣтуховъ, его дочь, Маланья, свояченица его, приказчикъ, онъ же купеческій сидѣлецъ Тавтинъ, ухаживающій за Маланьей, — коломенскій купецъ Кривоустьевъ, коломенскій мѣщанинъ Пустозвякинъ, ихъ знакомый, племянникъ попа Дуркинъ; далѣе — писарь, дочь приходскаго пономаря, ея тетка, живописецъ, онъ же и «стихотворецъ», Стихомаляринъ; здѣсь же, вмѣстѣ съ хозяевами, ихъ служанка—крестьянка; наконецъ, музыканты—два слѣпца и «разнощикъ писемъ». Комедія вводитъ насъ въ среду самую демократическую,—и въ то же время въ компанію страстныхъ театраловъ. Всѣ дѣйствующія лица—въ то же время и актеры-любители. По словамъ служанки, Пѣтуховъ «одуренъ комедіей, хоть это у него и много денегъ тащитъ»... Пѣтуховъ дѣйствительно страстный любитель театра, и самый богатый, наиболѣе обезпеченный человѣкъ; онъ и главный руководитель всего дѣла. Такой же любитель его приказчикъ, Тавтинъ, хотя послѣдняго привлекаютъ и матеріальные разсчеты: «нынѣ этимъ много выигрываютъ», замѣчаетъ онъ; къ тому же онъ ухаживаетъ за дочерью Пѣтухова. Страстные любители театра и пріятели Пѣтухова: коломенскій мѣщанинъ Пустозвякинъ и племянникъ тамошняго попа, Дуркинъ. Именно ихъ Пѣтуховъ пригласилъ къ себѣ въ гости, чтобы похвалиться своими актерами. Дѣйствіе открывается тѣмъ, что театралы собираются къ Пѣтухову на репетицію, считку комедіи,—на которую приглашены изъ Коломны знакомые Пѣтухова, купецъ и мѣщанинъ,—по его словамъ, «долго

жившіе въ Петербургѣ, видѣвшіе много тамъ комедій на вольныхъ театрахъ, великіе знатоки»,—«такіе знатоки,—прибавляетъ онъ,—что ни одного слова не пропустятъ, чтобъ не оплудировать!.. Оплудируютъ и руками и ногами,—а вѣть это, резонно замѣчаетъ онъ, придаетъ охоту играть, и играть получше»... Любители усаживаются. При этомъ однако тотчасъ же, сначала среди любительницъ, а потомъ любителей, начинается пикировка, переходящая въ ссору: дочь пономаря выражаетъ неудовольствіе, что около нея помѣстилась любительница-служанка, Притираха. «Другъ мой, проситъ ее Звонарева,—сядь подалѣ»!

Притираха. А пошто, матка? мнѣ и тутъ хорошо!..

Звонарева. Да вѣть... мнѣ отъ тебя глистерика сдѣлается...

Притираха. Глистерика! вотте на! У звонарихи глистерика!.. Эка бѣда! Видно, что у этой болѣзнищи ноги длинны. Куда забралась,—къ тебѣ на колокольню!..

Звонарева. Перестань, подляшка, неучтивица!..

Притираха. Подляшка! Тьфу, пропасная! Што Иванъ, што Макаръ, все равно... Велико дѣло, што отецъ твой звонарь!.. Видно, матка, што ты привыкла смотрѣть на людей съ верьху колокольни»... и т. д.

Пѣтуховъ прерываетъ ссору и проситъ писаря выбрать пьесу, читать реестръ,—«начни трагедіями нашего господина Стихомалярина»... Писарь Чернилинъ начинаетъ читать; заглавія перечисленныхъ «трагедій», безъ сомнѣнія, характеризуютъ современный пьесѣ русскій «трагическій» репертуаръ: «1. Наперсникъ мнимомертвой. 2. Опустошенная Ока. 3. Сожженіе скотнова двора сельскаго попа. 4. Разлитіе рѣки Неглинной. 5. Раздоръ деревенскаго дьячка, съ женою своею...» Пѣтуховъ замѣчаетъ, что ни одной изъ этихъ «трагедій» играть нельзя, такъ какъ нѣтъ господина Прыгалова, который въ каждой изъ нихъ имѣетъ роль, и проситъ взять реестръ «комедій». Чернилинъ переходитъ къ перечисленію комедій: «1. Дѣвица трубочиста. 2. Пьяный Проворъ»...

Пѣтуховъ. Пьяный Проворъ. Станемъ эту играть; намъ ничего не мѣшаетъ ее съиграть... Чернилинъ заявляетъ, что пьянаго будетъ играть онъ.—«О, нѣтъ, нѣтъ!», кричитъ Бемолинъ-музыкантъ,—«я эту роль тебѣ не дамъ. Я ее ужъ игралъ, да я жъ и музыкантъ». Начинается новая ссора, быстро переходящая въ брань.

Чернилинъ (къ Бемолину-музыканту). Господинъ Бренчала! я разстрою твое бытіе!..

Бемолинъ. Господинъ крючкописецъ! я обчерню твою харю...

Чернилинъ. Что такое, Крючкописецъ?! Умѣй, другъ мой, распознавать тѣхъ, съ кѣмъ ты говришь: я—помощникъ казеннаго стряпчаго!..

Бемолинъ. Помощникъ казеннаго стряпчаго! О, хвастунишка!.. (замахивается и хочетъ его ударить).

Чернилинъ. Ага, Струнабой! тебѣ захотѣлось, чтобъ я тебя вытянулъ, какъ струну... (бросается на Бемолина, который ожидаетъ его съ кулаками) и т. д.

Пѣтуховъ разнимаетъ, напоминая, что они испортятъ себѣ волосы: «вѣть они у васъ убраны! Северодня ввечеру»... Бемолинъ все же успѣваетъ ударить кулакомъ писаря: «А, собачья рожа!..» Пѣтухову однако удается прекратить вспыхнувшій раздоръ между актерами-любителями,—и «каждый изъ нихъ оправливаетъ себѣ волосы и платье»... Споръ о роли рѣшается жребіемъ. Переходятъ къ выбору второй пьесы, которая должна быть сегодня разыграна. Хозяинъ объявляетъ, что для этого онъ приготовилъ новую драму... «А какъ вы драму назвали?» спрашиваютъ его. Пѣтуховъ: «Внутренность тюрьмы»... Нѣкоторые недовольны,—но авторъ убѣждаетъ, что это очень жалко, привлекательно, трогательно.—«Я не знаю, какъ вы объ этомъ думаете,—замѣчаетъ онъ,—а я признаюсь, что когда вижу колодниковъ, то чувствую въ себѣ нѣчто восхитительное. Я люблю оплакивать этихъ нещастныхъ!.. Цѣпи, палачи, всѣ збруи, къ нимъ принадлежащія, все эдакое во мнѣ производитъ что-то такое, чего я теперь сказать не умѣю,—я самая баба для эдакихъ вещей!..» Тавтинъ спрашиваетъ: «жестока ли драма?» Пѣтуховъ: «О, я тебѣ за это отвѣчаю!.. Тутъ-то только и увидишь, что кровь, трупы, ужасти и злодѣйства»... Оказывается, Пѣтуховъ «нашелъ преступленія совсѣмъ еще новыя и никому не извѣстныя»,—не мало это ему и «денегъ стало»... Его просятъ объяснить, что онъ хочетъ этимъ сказать. Пѣтуховъ объясняетъ: такъ какъ «человѣку, который съ природы наклоненъ къ добру, трудно снабдить воображеніе свое разными ужастьми и злодѣйствами,—между тѣмъ это для написанія трагедіи необходимо, «чего бы оно ни стоило»,—онъ и поступилъ такъ: «Я купилъ,—разсказываетъ онъ,—сколько могъ достать, земляныхъ угольевъ, велѣлъ ихъ всыпать въ печь, зажечь ихъ, закрыть трубу и затворить ставнями всѣ окошки... Комната наполнилась дымомъ и чадомъ, этотъ чадъ сталъ дѣйствовать: я сдѣлался, какъ бѣшеной: философическій умъ, восхищеніе и угаръ объяли меня вдругъ! Я видѣлъ только страшное, думалъ о страшномъ и написалъ все страшное. Чуть было не умеръ... однако написалъ драмму»!..

Стихомаляринъ. Вотъ изрядное наставленіе, какъ драммы дѣлать!..

Пѣтуховъ. Оно вѣрное, мой другъ!—земляныхъ угольевъ, еще земляныхъ угольевъ,—и драмма готова!..

Но вотъ является и Прыгаловъ, одинъ изъ главныхъ исполнителей трагическихъ ролей. Онъ недавно сломалъ себѣ ногу, но, какъ страстный любитель, не утерпѣлъ и пришелъ. Всѣ въ восторгѣ. Наконецъ, еще разъ всѣ усаживаются, начинается считка выбранной комедіи. Едва однако начинаютъ читать, является мальчикъ-слуга и объявляетъ, что кушать подано. Хозяинъ недоволенъ; но гости-любители очень рады. Всѣ шумно идутъ въ столо-

Письмо И. А. Дмитревскаго.

вую,—и первое дѣйствіе комедіи кончается. Во второмъ происходитъ проба новой комедіи, причемъ авторъ ея, онъ же и живописецъ, Стихомаляринъ, разрисовывая кулисы, въ то же время дѣлаетъ постоянно поправки и указанія, какъ лучше играть, постоянно этимъ прерывая игру. Хозяинъ, наконецъ, проситъ его замолчать. Но тутъ разыгрывается новый инцидентъ: музыкантъ Бемолинъ, въ самомъ началѣ поссорившись съ писаремъ, нѣсколько злоупотребилъ хозяйскимъ буфетомъ, и вдругъ затягиваетъ пѣсню. Пѣтуховъ съ сердцемъ кричитъ на него; тотъ обижается и хочетъ уйти. Пѣтуховъ, пугаясь, что съ его уходомъ совсѣмъ разстроится спектакль, бросается упрашивать,—тотъ остается. Игра продолжается. Но Бемолинъ не успокаивается: изъ кармана вытаскиваетъ бутылку и не только самъ пьетъ, но угощаетъ и суфлера, Прыгалова, мѣшая тому читать... Игра, впрочемъ, все же продолжается. Между тѣмъ среди слушающихъ уже давно началась и другая игра: свояченица хозяина, Кружалова, очень пожилая старая дѣва, безъ души влюбленная въ прикащика Тавтина, жениха племянницы,—«все ему на ухо что-то ворчитъ, щиплетъ его»... Но Тавтинъ влюбленъ въ Маланью, и мало обращаетъ на это вниманія; въ то же время Бемолинъ, совсѣмъ напившись, безъ стѣсненій цѣлуетъ Звонареву, въ которую влюбленъ Чернилинъ,—и цѣлуетъ въ тотъ моментъ, какъ въ залу входитъ ея тетка... Послѣдняя приходитъ въ бѣшенство, начинаетъ кричать, укоряетъ хозяина, что его «дьявольскія комедіи только портятъ молоденькихъ дѣвушекъ», и племянницу уводитъ домой... Начатая считка опять прекращается,—тѣмъ болѣе, что какъ разъ въ это время пріѣзжаютъ изъ Коломны гости, для которыхъ подготовлялись комедіи: давно поджидаемые купецъ Кривоустьевъ, мѣщанинъ Пустозвякинъ и племянникъ коломенскаго попа Дуркинъ... II дѣйствіе кончается. Въ III передъ нами самое представленіе, которое дается передъ гостями любителями. Разыгрывается трагедія «Наперсникъ мнимомерт-

вой». Передъ самымъ началомъ спектакля опять происходитъ маленькій инцидентъ: музыканты, два слѣпца, нисколько не заботясь о томъ, что готовится къ постановкѣ, вдругъ начинаютъ плясовую пѣсню: «Ахъ, по мосту, мосту!..»

Пѣтуховъ (высуня голову въ дыру занавѣса, кричитъ). Что? Что? что за черти! Что вы тамъ играете?.. Вы хотите сдѣлать, какъ анамеднись: представляли Демосфонта,—а вы заиграли Бычка!.. Играйте, что ни есть попечальнѣе!» Слѣпые играютъ: «Ахъ талантъ ли мой, талантъ, участь моя горькая»... Наконецъ, занавѣсъ поднимается. Дѣйствующія лица въ трагедіи: царь Эстабидакъ, наперсникъ его Илкаркрикъ и княжна Экинкофа, въ которую оба они влюблены. Эстабидакъ объявляетъ наперснику, что онъ любитъ княжну. Тотъ разочаровываетъ, сообщая, что княжна любитъ другого. Эстабидакъ.—Что слышу я... Трепещу! фуріи! адъ! небо! боги!.. Нещастіе рокъ! судьба!.. Кто дерзкой осмѣлился нравиться очамъ ея?.. Наперсникъ объявляетъ, что это—онъ, Илкаркрикъ. Эстабидакъ выхватываетъ кинжалъ и съ крикомъ: «Умри, злодѣй!»—бросается на противника и убиваетъ... (Здѣсь, читаемъ въ пьесѣ,—три коломенца бьютъ вдругъ въ ладоши, стучатъ ногами, тростьми, и кричатъ во все горло»: «Браво, брависсимо, брависсимо! Охъ, какъ это смѣшно! какъ это утѣшно!») Илкаркрикъ между тѣмъ падаетъ, произнося: «Увы! издыхаю...» Эстабидакъ поднимаетъ у него руки и ноги и опять ихъ опускаетъ,—«подобно», опять замѣчается въ пьесѣ, «какъ учатъ собакъ представляться мертвыми; затѣмъ, обтирая и пряча кинжалъ, произноситъ: «Онъ умеръ... Такъ-то должно гордость наказывать!.. Пойдемъ теперь къ княжнѣ и умремъ передъ очами ея»... Между тѣмъ, въ партерѣ опять возобновляется своя игра: пользуясь тѣмъ, что всѣ заняты спектаклемъ, Маланья и Тавтинъ удаляются; но за ними, по приказанію влюбленной въ Тавтина свояченицы Кружаловой, уже давно подсматриваетъ особо приставленный къ нимъ мальчишка Яшка. Кружалова участвуетъ въ трагедіи, играетъ именно роль княжны, но, отправляясь на сцену, она строго-на-строго наказала Яшкѣ слѣдить за влюбленной парочкой, и въ случаѣ чего тотчасъ же дать ей знать... Когда Маланья и Тавтинъ совсѣмъ ушли изъ зала, Кружалова же, по ходу пьесы, должна была быть уже на сценѣ, Яшка вдругъ—читаемъ въ ремаркѣ пьесы—ей показываетъ рукою, что Тавтинъ и Маланья вмѣстѣ; она также показываетъ ему рукою, что туда пойдетъ тотчасъ. И какъ скоро Эстабидакъ начинаетъ говорить, такъ скоро она уходитъ»... Съ страстнымъ монологомъ Эстабидакъ обращается къ княжнѣ, но, не видя ея, съ удивленіемъ говоритъ: «Гдѣ княжня?..» Суфлеръ Прыгаловъ, не замѣчая съ своего мѣста исчезновенія со сцены свояченицы, ободряетъ Стихомалярина, играющаго роль царя: «Продолжай, господинъ Стихомаляринъ!»

Стихомалярииъ. Какъ продолжать?.. Княжны здѣсь нѣтъ!..

Неизв. (крѣпостной?) художникъ. П. И. Жемчугова (гр. Шереметева). Собраніе А. А. Бахрушина.



Пѣтуховъ. Какъ?

Стихомаляринъ. Госпожа Кружалова ушла!...

Пѣтуховъ. Это невозможно!..

Въ это время раздаются изъ-за сцены крики: «Сюда, господинъ Пѣтуховъ! сюда...»

Пѣтуховъ. Это голосъ моей свояченицы; не дурно ли ей сдѣлалося? Въ этотъ моментъ на сцену вбѣгаютъ Кружалова, Маланья и Тавтинъ. Кружалова кричитъ, что она застала Маланью съ Тавтинымъ. Происходитъ общая кутерьма. Тавтинъ объясняетъ все Пѣтухову, и здѣсь же дѣлаетъ признанье, проситъ руки Маланьи. Пѣтуховъ соглашается, особенно дорожа Тавтинымъ, какъ первымъ своимъ актеромъ. Кружалова въ бѣшенствѣ убѣгаетъ. Само собой, трагедія прерывается, и Пѣтуховъ извиняется передъ гостями, что все это такъ случилось: «въ другой разъ вы будете довольнѣе»... Но тѣ и теперь очень довольны. Трагедія имъ очень понравилась, особенно понравилось, что «развязка неожиданная»... Оказывается «три коломенца», «великіе знатоки», думали, что все это шла «трагедія», что это «трагедія» такъ неожиданно закончилась свадьбой...

Комедія неизвѣстнаго Л. Т. «Свадьба Промоталова» (1788) замѣчательна живостью дѣйствія и рядомъ выведенныхъ, очень живо очерченныхъ типовъ. Таковы: главное лицо комедіи, придворный франтъ Промоталовъ, его пріятели, молодые дворяне, Вертопраховъ и Пустомелевъ, далѣе богатая деревенская вдова Слабоумова, братъ ея, «деревенскій житель», помѣщикъ Слабоумовъ, весь вѣкъ проведшій въ деревнѣ, управитель Промоталова, Ѳома Воровъ, секретарь Ябедниковъ; слабо, но безъ шаржа набросаны характеры и остальныхъ лицъ—невѣсты Акулины Авдѣевны, ея жениха Простякова и т. д. Очень хороша сцена визита Промоталова къ Слабоумову. Послѣдній заранѣе его терпѣть не можетъ; ссорится съ сестрой, что та выдаетъ за него дочь, но подъ вліяніемъ ловкой лести Промоталова очень скоро склоняется на его сторону, даже очаровывается. «Какой прелюбезный человѣкъ!» восклицаетъ онъ послѣ ухода Промоталова:» я прельщенъ, обвороженъ, внѣ себя отъ этого придворнаго человѣка! Взять на себя трудъ ѣхать ко мнѣ, называть меня дядею, слезно просить, чтобы я удостоилъ его быть моимъ племянникомъ, сердиться на мою сестру, хотѣлъ даже перервать свадьбу для того, что меня пренебрегли. Какая это учтивость! какое хорошее воспитаніе!» и т. д. Чрезвычайно комична также сцена чтенія письма Промоталова къ графу, которое ошибкой подается Слабоумову и въ которомъ Промоталовъ издѣвается надъ новой будущей родней... Такъ какъ письмо ошибкой уже распечатано, всѣ просятъ его прочесть: всѣмъ хочется знать, что-то пишетъ ихъ будущій зять. Приводимъ сполна эту сцену:

Слабоумовъ (читаетъ). «Наконецъ, любезный графъ, я сей вечеръ вхожу въ гнусную и подлую родню»...

Слабоумова. Что за вздоръ читаешь, братецъ! Ежели не видишь, такъ одѣнь очки...

Слабоумовъ (отдаетъ письмо Слабоумовой). Читай же, сестрица, сама лучше...

Слабоумова (читаетъ). Вхожу въ гнусную и подлую родню... (Отдаетъ письмо дочери Акулинѣ, невѣстѣ).

Акулина (читаетъ). Вхожу въ гнусную и подлую родню... (Отдаетъ письмо Марѳѣ, служанкѣ).

Марѳа-горничная (читаетъ). Точно такъ: въ гнусную, подлую и мерзкую родню...

Слабоумова. Акулина, что такое?..

Слабоумовъ (вмѣстѣ). Что это значитъ?.. (Беретъ у Марѳы письмо и читаетъ). Дочтемъ до конца. «Наконецъ, любезной графъ я сей вечеръ вхожу въ гнусную, подлую и мерзкую родню. Пріѣзжай на мою свадьбу и привези съ собой Вертопрахова, Пустомелева, Мотавилова и всѣхъ нашихъ знакомыхъ. Вы увидите всю новую мою родню, составленную изъ разныхъ чудовищъ. Во-первыхъ, увидите вы нареченную мою тещу, Слабоумову, которую вы, какъ и всѣ денежные заемщики, довольно знаете за проклятую жидовку»...

Слабоумова. Какой безпутной!..

Слабоумовъ (читаетъ). Во-вторыхъ, нареченную мою супругу, Акулину Авдѣевну, которая глупостію и деревенскими своими ужимками васъ со смѣху уморитъ.

Марѳа. Слышите ли, какъ васъ выхваляютъ!

Акулина. Безсовѣстной...

Слабоумовъ (читаетъ). Въ-третьихъ, увидите вы почтеннѣйшаго моего дядюшку, Слабоумова, который такъ тонко знаетъ деревенскую экономію, что высчитаетъ, сколько въ четверикѣ овса щетомъ овсяныхъ зеренъ, сколько курица въ годъ снесетъ яицъ, безъ ошибки узнаетъ, изъ котораго яйца высидитъ насѣдка цыпленка, или которое болтунъ; а въ прочемъ дуракъ набитой...» Какой это бездѣльникъ!..

Марѳа. Онъ всѣхъ описываетъ такъ, какъ бы хорошей живописецъ портреты!..

Слабоумовъ (читаетъ). На послѣдокъ тутъ же будутъ совѣтники, совѣтницы, секретари, секретарши, воеводы, воеводши, подьячіе съ приписью, безъ приписи, однимъ словомъ, всякая животная. Пріѣзжайте веселиться надъ ними; браните, ругайте ихъ, какъ хотите, что больше, то лучше! Они всѣ такъ глупы, что ничего не поймутъ, да къ тому жъ я ихъ пріучилъ наиязвительнѣйшія придворныхъ людей слова принимать за настоящую учтивость. Прощай, любезной графъ, нетерпѣливо тебя ожидаетъ другъ твой, Промоталовъ»... Какой бездушникъ! какой презрительный человѣкъ!..

Слабоумова. Кто это могъ подумать!..

Слабоумовъ. Послѣ этого повѣрь придворному! Я бы распинаться сталъ, что онъ пречестной человѣкъ. Я ли ужъ его не остерегался; но онъ, какъ дурака, меня подтѣнетилъ...



Ѳ. Г. Волковъ (?). Миніатюра изъ собр. В. В. Протопопова.

Комедія кончается посрамленіемъ Промоталова: приглашенные пріятели съ позволенія самого жениха, открыто, безъ стѣсненія, издѣваются надъ его деревенской родней, но Слабоумова, въ свою очередь, сама дурачитъ ихъ всѣхъ, выводя вдругъ къ гостямъ настоящаго жениха, а Промоталову и его пріятелямъ указываетъ дверь и объявляетъ, что письмо, посланное графу, прочитано. Комедія заканчивается размышленіемъ Слабоумова: «Вотъ таковъ-то свѣтъ! наполненъ лукавствомъ, безсовѣстію, коварствомъ, вездѣ неправда и криводушіе, всякой старается тебя обмануть; никому не вѣрь, ежеминутно остерегайся, чтобъ не попасть въ дураки и не лишиться при томъ своего имѣнія. Не намъ, деревенскимъ дворянамъ, въ большомъ свѣтѣ жить! Оставимъ это тѣмъ, которые насъ умнѣе и лукавѣе: знай-ка, сверчокъ, свой шестокъ»... Послѣднее, конечно, отзвукъ вліянія «слезныхъ драмъ», но вообще разсматриваемой комедіи нельзя отказать въ содержательности и идейности. Въ пьесѣ впервые для нашей драматической литературы довольно широко захватываются лица высшаго, придворнаго круга; кругъ этотъ сопоставляется съ другими, низшими слоями, и крайне невыгодно, является передъ зрителями въ такихъ несимпатичныхъ персонажахъ, какъ Промоталовъ и его пріятели; таковъ же, очевидно, и самъ этотъ графъ, къ которому было послано письмо, который такъ же приглашался посмѣяться надъ простодушнымъ, довѣрчивымъ деревенскимъ дворянствомъ... Трудно сказать, въ какой степени самостоятеленъ былъ неизвѣстный авторъ нашей комедіи въ своей сатирѣ: крайне пренебрежительное, презрительное отношеніе къ придворнымъ кругамъ, возвышеніе передъ его крайне незавидными нравственными качествами другихъ, низшихъ, сословій—было одной изъ наиболѣе распространенныхъ темъ французской драматической литературы второй половины XVIII вѣка.

Большимъ общественнымъ содержаніемъ, вообще идейностью, отличаются комедіи Прокудина-Горскаго, особенно болѣе поздняя—«Судьба Деревенская» (1782), «сочиненная въ нравахъ деревенскихъ жителей». Авторъ поднимаетъ въ ней вопросъ объ отношеніяхъ крестьянъ къ помѣщикамъ, о помѣщичьихъ приказчикахъ, о необходимости для помѣщиковъ лучше заниматься своимъ сельскимъ хозяйствомъ и т. д. Дѣйствіе комедіи происходитъ въ деревнѣ, близъ небольшого города. Дѣйствующія лица: баринъ Добросердовъ, владѣтель деревни; его сосѣдъ, другой помѣщикъ Остроумовъ; приказчикъ

Добросердова Оплетало; дворецкій, крестьяне, среди нихъ двѣ дѣвушки, Кристина и ея сестра Ѳетинья, ихъ отецъ-старикъ и др. Кристина любитъ пастуха Осипа и любима имъ. Комедія открывается разговоромъ Кристины и Осипа. Кристина сообщаетъ своему жениху, что на нее засматривается приказчикъ, и даже ея отца не велѣлъ наряжать на работу... Это обезпокоиваетъ Осипа. «Наглядѣлся я,—замѣчаетъ онъ,—на помѣщиковъ и на приказчиковъ,—ане у нихъ што хотятъ, то и дѣлаютъ. Ты не узнаишь, какъ мнѣ лопъ обрѣютъ»!.. Какъ разъ ихъ застаетъ приказчикъ. Уже одно то, что онъ видитъ Кристину наединѣ съ Осипомъ, его сразу раздражаетъ. Приказчикъ начинаетъ кричать на Осипа, что тотъ «по деревнямъ шатается, а земли не пашетъ»,—«съ дѣвками только караводы водитъ»!—и грозитъ ему ближайшимъ рекрутскимъ наборомъ... Осипъ возражаетъ, что «еще какъ міръ присудитъ».—«Што мнѣ твой міръ?—говоритъ Оплетало:—барина дома нѣтъ, что хочу, то и дѣлаю»!.. И дѣйствительно, здѣсь же схватываетъ Осипа за шиворотъ и велитъ заковать его «въ желѣзы». Осипа уводятъ; къ приказчику подходитъ дворецкій. Сообщаютъ другъ другу вѣсть, что ѣдетъ баринъ, что при одномъ этомъ извѣстіи мужики «носы подняли», что вообще ихъ баринъ сильно избаловалъ мужиковъ. Плохая жизнь ихъ самихъ, приказчиковъ: «въ иномъ домѣ господа-та лѣтъ десять нашева брата не считаютъ, а иной доброй господинъ и никогда. А у насъ, какъ на точилѣ стой, всякую мелочь знаитъ самъ,—да и пословицу какую-то сыскалъ въ французскихъ книгахъ: когда у помѣщика много мужиковъ, такъ онъ богатой человѣкъ; а когда много холопей, такъ нищей человѣкъ. Посмотри, у иныхъ господъ наша братья половинщики»... Приказчикъ, между прочимъ, сообщаетъ дворецкому: «Мнѣ хочитца дочь свою къ нему втереть въ милость; то-то бы зажили, понесли бы домомъ поворачивать, какъ бы хотѣли»... Дворецкій не совѣтуетъ этого дѣлать: «я знаю его нравъ,—говоритъ онъ про барина,—онъ въ этомъ остороженъ»... Лучше заранѣе «приберегать»... Оплетало отвѣчаетъ, что это-то онъ уже сообразилъ: «всякій прикащикъ и управитель долженъ опасаться худой погоды»... Къ бесѣдующимъ подходитъ Панкратъ, отецъ Кристины, и проситъ освободить Осипа. Чтобы умилостивить прикащика, Панкратъ подноситъ ему что-то покрытое полотенцемъ на блюдѣ, прикащикъ думаетъ, что деньги, и отвѣчаетъ уклончиво; но оказывается, что на блюдѣ подъ полотенцемъ десятокъ яицъ. Онъ прогоняетъ Панкрата. Дворецкій хохочетъ: «Поподчивалъ вмѣсто денегъ яйцами!» Но вотъ баринъ дѣйствительно пріѣзжаетъ въ деревню. Къ нему приходитъ Кристина, проситъ за Осипа: «Его хотятъ отдать въ солдаты,—на немъ желѣзы». Послѣднее особенно возмущаетъ барина: «У меня этого въ домѣ не бывало, чтобы людей ковать»! восклицаетъ онъ, и рѣшаетъ расправиться съ прикащикомъ и дворецкимъ. «Я знаю этихъ плутовъ, пора мнѣ съ ними здѣлать конецъ». Приказываетъ обоихъ позвать. Пока за ними ходятъ, онъ предается размышленіямъ: «Боже мой,

когда я воображаю этихъ бѣдныхъ (показывая на Кристину), которыя столько трудятся, поистинѣ всегда меня сокрушаетъ ихъ состояніе!.. Поистинѣ, я знаю такихъ крестьянокъ, у которыхъ намъ, помѣщикамъ, въ нѣкоторыхъ частяхъ учиться должно... Не жалко ли это? Воистину, когда я воображаю, сколько бѣдной земледѣлецъ прольетъ поту для удовлетворенія какого-нибудь картошнаго игрока, который нѣсколько тысячъ въ одну ночь благополучно съ рукъ своихъ спуститъ... О, роскошь, роскошь! Ты всякому злу начало»... Приводятъ прикащика и дворецкаго. Тутъ же выступаетъ садовникъ (онъ видѣлъ сцену прихода къ прикащику отца Кристины съ яйцами) и заявляетъ: «Они только мужиковъ разоряютъ! Съ каждова двора они собираютъ въ годъ по рублю на домовые ваши расходы,—и вмѣстѣ дѣлятъ, а не одинъ крестьянинъ не смѣитъ вамъ доложить; а этова Оську затѣмъ отдаютъ, что Оплетало полюбилъ эту дѣвку, а она ево не любитъ»... Добросердовъ, обращаясь къ прикащику: «Я уже съ нѣкотораго времени примѣтилъ, что ты именемъ и вещію Оплетало. Я ни въ какое разбирательство входить не хочу, штобы не огорчитца болѣе»;—требуетъ бумаги, чернилъ, и здѣсь же даетъ и прикащику и дворецкому отпускныя, рѣшая на будущее время больше не имѣть прикащиковъ,—будетъ обращаться къ самимъ крестьянамъ... Все этимъ и кончается. Нельзя не подчеркнуть и здѣсь реальной черты, подмѣченной авторомъ: характерно это нежеланіе помѣщика, даже «добраго», идеальнаго, входить въ подробныя разбирательства деревенскихъ дѣлъ и нуждъ,—его боязнь «огорчитца» этими дѣлами!

Однимъ изъ наиболѣе глубокихъ и серьезныхъ писателей нашего XVIII вѣка является Д. И. Фонвизинъ (1744—1793). Широкое образованіе и глубина взгляда соединялись въ немъ съ необыкновеннымъ сатирическимъ дарованіемъ и призваніемъ публициста. Сочиненія Фонвизина весьма разнообразны и близко касаются важнѣйшихъ общественныхъ вопросовъ тогдашней Россіи. Ни одинъ изъ этихъ вопросовъ не обойденъ Фонвизинымъ или имъ не замѣченъ. Въ взглядахъ и мнѣніяхъ Фонвизина слышенъ голосъ передового человѣка эпохи, воспитаннаго на идеяхъ XVIII вѣка, но отказавшагося отъ ихъ крайностей, особенно въ области религіозной. Ниже посвящается знаменитому писателю спеціальная статья; здѣсь отмѣтимъ лишь общее мѣсто его въ общемъ развитіи русской комедіи XVIII вѣка.

Знаменитѣйшими произведеніями Фонвизина были его комедіи «Бригадиръ» (1764) и «Недоросль» (1782)—лучшія комедіи нашего XVIII вѣка, которыя, по глубинѣ общественнаго содержанія, могутъ быть поставлены рядомъ только съ безсмертными произведеніями Грибоѣдова и Гоголя. На всемъ протяженіи XVIII вѣка и первой четверти XIX «Бригадиръ» и «Недоросль», какъ два колосса, неизмѣримо возвышаются надъ всѣмъ предшествующимъ и послѣдующимъ, являясь единственными достойными предшественниками «Горя отъ ума» и «Ревизора». Комедіи Фонвизина въ нашей

драматической литературѣ являются наиболѣе яркой картиной современнаго имъ русскаго быта, отчасти даже всего нашего XVIII вѣка, полной съ первой страницы до послѣдней русскими живыми лицами, русской живой обстановкой. Эти комедіи въ самомъ строгомъ смыслѣ слова — «драгоцѣнная лѣтопись общественности того времени». Мы видимъ предъ собой не только живыхъ людей,—живой видимъ и всю ту духовную атмосферу, которою они дышатъ, которая ихъ окружаетъ—и создала. Комедіи сверху до низу созданы изъ матеріаловъ самой эпохи, самого вѣка,—и все это съ необычною для того времени художественной правдой и яркостью. Безспорно, со стороны художественной, эстетической, какъ давно уже было указано, комедіи Фонвизина представляютъ и весьма существенные недостатки; давно было указано и на различныя заимствованія Фонвизина. Все это, однако, ни мало не уменьшаетъ великаго историческаго значенія произведеній знаменитаго писателя. Фонвизинъ, при всей могучей силѣ его таланта, не могъ не подчиниться въ значительной степени тѣмъ театральнымъ традиціямъ, тѣмъ внѣшнимъ пріемамъ драматическаго творчества, которыя въ то время всюду царили, которымъ подчинялись и такіе геніи, какъ Вольтеръ... Но вообще всѣ эти формальные недостатки, а равно и всякія заимствованія— ничтожны предъ огромными, вполнѣ оригинальными, достоинствами. Къ значенію чисто литературному присоединялось высокое значеніе общественное.

Вопросы, которые поднимались въ комедіяхъ Фонвизина, были наиболѣе крупными вопросами тогдашней русской жизни, и выставить ихъ на театральные подмостки, сдѣлать предметомъ общественнаго вниманія и обсужденія, было дѣйствительно гражданскимъ подвигомъ. Ко всему этому присоединялась еще одна весьма важная сторона комедій Фонвизина: ихъ языкъ—чисто русскій, выхваченный прямо изъ жизни, вмѣстѣ съ говорящими на немъ живыми людьми, во многихъ мѣстахъ полный художественности,— какъ, напр., у Простаковой, Скотинина, Еремѣевны, Тришки.

Лучшимъ преемникомъ Фонвизина былъ Капнистъ. Если вопросъ о воспитаніи, о «петиметрахъ» и «вертопрашкахъ», которыми кишѣло русское общество во вторую половину XVIII вѣка, съ особой глубиной былъ выведенъ на сцену Фонвизинымъ, съ той же силой сатирическаго негодованія Капнистомъ выставленъ былъ на сценѣ другой, лишь мимоходомъ затронутый Фонвизинымъ, но столь же капитальный вопросъ тогдашней русской общественности, много разъ и ранѣе затрагивавшійся русскими писателями— язва судейскаго крючкотворства и взяточничества.

Какъ самое заглавіе показываетъ, сюжетъ комедіи Капниста «Ябеда»,— та страшная язва русскаго судопроизводства, которая издавна, съ XVI—XVII вв., царила въ нашихъ судахъ, и которая такъ же давно, уже съ XVI— XVII вв., стала и предметомъ литературныхъ обличеній. Комедія Капниста въ самыхъ яркихъ краскахъ рисуетъ это царство «ябеды»,—въ живыхъ

лицахъ видимъ мы въ ней главныхъ представителей и вершителей нашего правосудія, характеръ нашего суда, конца XVIII вѣка, эту наружную, лицемѣрную правдивость судей, чтобы тѣмъ самымъ сильнѣе запугать и истца, и отвѣтчика, чтобы побольше сорвать съ того и другого, полную беззащитность ихъ обоихъ передъ судьями, полнѣйшій произволъ въ обращеніи судей съ «законами», и общее безаппелляціонное господство надъ всѣмъ и всѣми самой откровенной, самой безсовѣстной «взятки». Въ живомъ, необычайно рельефномъ изображеніи этой стороны нашей тогдашней общественности — необычайно высокое идейное содержаніе знаменитаго произведенія.



Кн. Д. П. Горчаковъ.

Главныя дѣйствующія лица комедіи: предсѣдатель гражданской палаты, Кривосудовъ; четыре члена палаты—фамилій ихъ не приводимъ; прокуроръ съ очень характерной фамиліей: Хватайко, секретарь съ таковой же фамиліей: Кохтинъ, наконецъ, истецъ и отвѣтчикъ, Праволовъ и Прямиковъ; затѣмъ жена Кривосудова, дочь, повытчики и т. д. Предсѣдатель Кривосудовъ—человѣкъ неглупый, въ своемъ дѣлѣ опытный,—и пользуется своимъ положеніемъ съ полной безцеремонностью. Рядъ совершающихся передъ зрителемъ сценъ показываетъ, съ какой безсовѣстностью, цинической откровенностью Кривосудовъ, какъ судья, продаетъ правосудіе. Онъ и самъ сознаетъ, что каждую минуту можетъ попасть подъ судъ, что у него цѣлый рядъ дѣлъ, изъ которыхъ любое, «если копнуть», можетъ «упечь» его подъ уголовный судъ. Во взяточничествѣ Кривосудовъ застарѣлъ, настойчивъ и послѣдователенъ. Свое взяточничество Кривосудовъ объясняетъ отчасти необходимостью, отчасти—возможностью «брать»:

Перо и то въ себя чернила вѣдь беретъ,—
Такъ мнѣ ли одному сидѣть, разиня ротъ,
И, видя подъ носомъ летящихъ куропатокъ,
Изъ сотни не схватить одну или десятокъ?..
Простъ былъ бы я и впрямь...

И, слѣдуя своей теоріи, Кривосудовъ, по вѣрной характеристикѣ одного изъ дѣйствующихъ лицъ, въ судѣ является «сущимъ истины Іудой и предателемъ», который «и ошибкою дѣлъ прямо не вершилъ» и «законами лишь беззаконье удитъ». Надъ правосудіемъ онъ даже издѣвается: когда ему докладываютъ объ одномъ дѣлѣ,—у истца

Послѣднею землей грабительски сосѣди завладѣли
И домъ зимой сожгли...—«Хозяина, знать, грѣли»...

иронически замѣчаетъ Кривосудовъ, и оставляетъ «дѣло» безъ всякаго вниманія. При всемъ томъ Кривосудовъ ханжа: «Къ обѣднѣ мнѣ пора»,—замѣчаетъ онъ тутъ же своему повытчику, прекращая всякіе разговоры о «дѣлахъ», истцы которыхъ къ нему «не пришли». Жадность Кривосудова и его безсовѣстность, какъ судьи, доходятъ потому до большихъ предѣловъ, что его постоянно подстрекаетъ къ взяткамъ его жена, алчная женщина, обложившая всѣхъ истцовъ и челобитчиковъ своими собственными взятками, не денежными, а по хозяйству. Жена Кривосудова обрисована довольно рельефно, и этой стороны нельзя не подчеркнуть въ пьесѣ Капниста: выведенный имъ типъ «жены судьи» показываетъ намъ, какъ язва крючкотворства и взяточничества изъ сферы чисто судейской переходила въ жизнь страны, отравляла атмосферу и семейную, и общественную. Жена Кривосудова, какъ и мужъ, неглупая женщина; она вѣритъ въ ловкость мужа, въ его судейскую опытность (чтобъ не «попался»)—и въ минуты опасенія даже успокаиваетъ мужа:

Пустое! ты вертишь, вѣдь, всѣ дѣла чистенько!

Въ этомъ отношеніи она справедливо считаетъ мужа куда выше всѣхъ его товарищей по суду и относится къ нимъ съ совершеннымъ пренебреженіемъ:

Вотъ на еще! Да имъ и море по колѣны.
Такъ много-ль надобно ихъ уломать труда?

Угрозы мужа сенатомъ приводятъ Ѳеклу даже въ ярость; хорошо зная, что если мужъ и «беретъ», то «берутъ и всѣ»,—она далеко не такъ скоро пугается слухами о сенатской ревизіи, какъ ея мужъ:

Сенатъ увѣрился? Сенатъ насъ обвиняетъ?—
Да кто жъ намъ взятки далъ? кто насъ изобличаетъ?—
Безъ права, безъ суда, честь тронуть, осуждать,
Ограбить, разорять, срамить насъ, убивать!—
Да что! зачѣмъ ему мѣшаться въ эти вздоры!
Въ одномъ лишь развѣ *здѣсь* судѣ засѣли *воры*?.. и т. д.

Вообще и мужъ, и жена обрисованы яркими, рельефными чертами. Столь же ярки и другіе выведенные въ комедіи типы,—представители правосудія: «члены гражданской палаты», «секретарь», «прокуроръ». Члены палаты, какъ вѣрно понимаетъ ихъ Ѳекла,—люди дѣйствительно совершенно ничтожные. Они, повидимому, даже и не понимаютъ всей тяжести своего преступленія,— и любятъ лишь «взять, взять и взять»!—и съ праваго, и съ виноватаго.

У нихъ все на одинъ салтыкъ заведено,

говоритъ повытчикъ своему старому знакомому въ знаменитой сценѣ, въ которой дѣлается общая характеристика «суду»:

Одинъ членъ вѣчно пьянъ и протрезвленья нѣту,—
Такъ тутъ какому быть ужъ путному совѣту?
Товарищъ же его до травли русаковъ
Охотникъ страстный: съ нимъ со сворой добрыхъ псовъ
И сшедшую съ небесъ доѣхать правду можно!..

Изъ засѣдателей,—въ одномъ еще «души немножко знать»; но та бѣда, что не гораздъ читать, писать, къ тому же и заика...

Другой себя къ игрѣ такъ страстно пристрастилъ,
Что душу бы свою на карту посадилъ.
И у журналовъ онъ углы лишь загибаетъ.

Прямиковъ. А прокуроръ? ужли и онъ?..
Добряковъ. О, прокуроръ,—
Чтобъ въ риѳму мнѣ сказать,—существеннѣйшій воръ!
Вотъ прямо въ точности всевидящее око:
Гдѣ плохо что лежитъ, тамъ зетитъ онъ далеко!
Не цапнетъ лишь того, чего не досягнетъ.
За праведный доносъ, за ложный—онъ беретъ;
Щетитъ за пропускъ дѣлъ, за голосъ, предложенья,
За нерѣшеніе рѣшимаго сомнѣнья,
За поздній въ судъ приходъ, за пропущенный срокъ,—
И даже онъ деретъ съ колодниковъ оброкъ.

По словамъ повытчика, «судъ», это—«чума», «пасть», которая легко глотаетъ всякаго. Когда Прямиковъ,—безхитростная, идеальная натура, очень мало понимающая окружающихъ его людей—самонадѣянно возражаетъ опытному въ дѣлахъ и расположенному къ нему повытчику (онъ зналъ его отца,

который былъ ему «благодѣтелемъ»), что судей онъ «не боится», подкупать ихъ не станетъ, что вообще для него дорога «честь», и опирается онъ на «законъ» и т. д.—на всѣ эти высокія слова Прямикова о «законахъ», «чести», «правахъ» и т. д., повытчикъ иронически замѣчаетъ:

Вы слишкомъ пѣсенку поете намъ высоку!
А на Руси твердятъ: не всяко лыко въ строку...

Прямиковъ упоминаетъ, наконецъ, о высшей судебной инстанціи:

Но я намѣстнику подамъ на нихъ прошенье.

Повытчикъ и на это, съ той же ироніей, лишь многозначительно восклицаетъ, «закрывая ротъ рукою»:

О Боже! положи устамъ моимъ храненье!..

И затѣмъ прямо, чисто практически, безъ обиняковъ, выясняетъ дѣло своему малопонятливому идеалисту-пріятелю:

Ощиплютъ васъ, какъ коршуны синицу,—
А съ аппеляціей, ужъ голой (свищетъ), дуй въ столицу!..

Въ послѣднемъ дѣйствіи передъ зрителями поражающая картина самого суда: секретарь не столько читаетъ докладъ, сколько намѣренно, безъ всякихъ стѣсненій, его перевираетъ; судьи не слушаютъ, и не только не слушаютъ, но начинаютъ чуть не играть въ карты за тѣмъ же судейскимъ столомъ. А внизу у судей бутылки съ виномъ, которыя они тутъ же, по неосторожности, опрокидываютъ ногами и т. д.

Содержаніе комедіи, всѣ ея сцены, выведенныя лица—все это такъ рѣзко, такъ ужасно, что отказываешься вѣрить. Мы готовы счесть все это шаржемъ, самой нелѣпой каррикатурой, самыми страшными преувеличеніями,—и лишь безконечный рядъ историческихъ свидѣтельствъ, показаній документовъ, даже судебныхъ дѣлъ, доказываетъ, что передъ нами не шаржъ, не каррикатура, а живой, фотографическій снимокъ,—снимокъ съ той живой дѣйствительности, которая окружала автора, которая была дѣйствительностью русскаго «суда» и въ концѣ XVIII вѣка и много раньше, еще въ XVII вѣкѣ,—и много, много позже... Трудно сказать, когда «ябеда», «волокита», взяточничество играли въ нашемъ судопроизводствѣ большую роль: въ XVI—XVII вв. или сто—двѣсти лѣтъ спустя, въ концѣ XVIII... Разница, кажется, была лишь одна: и «ябеды», и «судьи неправедные» черезъ сто лѣтъ, къ концу XVIII вѣка, стали утонченнѣе, хитрѣе, находчивѣе,—и, ко всему этому, лицемѣрнѣе.

Г. Р. Державинъ.

Левицкаго. Музей Императора Александра III.

Трагизмъ отъ всего этого получался тѣмъ большій, что въ сущности не видно было и спасенія отъ судей-грабителей. Не видно этого спасенія и по нашей комедіи: правда, авторъ говоритъ что то о «сенатѣ», о какомъ то сдѣланномъ имъ «докладѣ»; Праволовъ, этотъ сутяга и ябедникъ, даже вдругъ оказывается въ кандалахъ. Но разразилась ли дѣйствительно гроза надъ всей этой судейской компаніей—неизвѣстно: возможно, что «туча» прошла и мимо! Авторъ не даромъ говоритъ устами Анюты, что «гражданская палата въ большой дружбѣ съ уголовной»,—и «рука руку-де моетъ»... Нельзя не прибавить, что неясность, неопредѣленность, въ которой авторъ оставляетъ своего читателя или зрителя, неувѣренность, что кара дѣйствительно постигнетъ виновныхъ—еще болѣе усиливаетъ общественный смыслъ знаменитаго произведенія...

Комедія «Ябеда» была представлена въ первый разъ 22 августа 1798 года и имѣла огромный успѣхъ. 20 сентября было назначено пятое ея пред-

ставленіе,—но внезапно оно было отмѣнено, пьесу запретили. Такъ какъ передъ этимъ, въ томъ же году (Спб. 1798) она была уже напечатана,—то одновременно приказано было, «по высочайшему повелѣнію», всѣ печатные экземпляры, оставшіеся отъ продажи, отобрать. Лишь спустя семь лѣтъ, въ 1805 году, «Ябеда» снова была поставлена на сцену; тогда же «благоугодно было его императорскому величеству дать повелѣніе о возвращеніи запрещенныхъ экземпляровъ комедіи». Позднѣе пьеса долгое время держалась на сценѣ, пользовалась вообще большою популярностью, многія выраженія ея сдѣлались пословицами. Великое общественное значеніе комедіи вполнѣ сознавалось уже современниками: по поводу возобновленія комедіи въ 1805 году, рецензентъ одного тогдашняго журнала называетъ ее «зеркаломъ, въ которомъ увидятъ себя многіе, какъ скоро захотятъ только въ него посмотрѣться». Но если общественное значеніе «Ябеды» было громадно, чисто художественная сторона этой пьесы не высока. Крайне неровнымъ является уже самый языкъ, хотя отзывъ Бѣлинскаго, который называлъ его «варварски-книжнымъ», безспорно, излишне строгъ: языкъ комедіи Капниста нерѣдко пересыпается множествомъ пословицъ, цѣлымъ градомъ мѣткихъ, оригинальныхъ выраженій; многое изъ всего этого стало пословицами. Но все же онъ мѣстами слишкомъ тяжелъ. Крайне искусственно и внѣшнее построеніе пьесы. Въ комедіи собственно нѣтъ никакого дѣйствія, какихъ-либо органически-развивающихся положеній, постепенно приводящихъ пьесу къ развязкѣ; передъ нами—лишь рядъ картинъ, которыя собственно ничѣмъ не связаны одна съ другою: ихъ могло бы быть и больше, и меньше, и даже скорѣе меньше. Не говоримъ о такихъ частностяхъ, что, напр., Прямиковъ—ужъ слишкомъ наивенъ, добродѣтеленъ, лишенъ жизни, слишкомъ напоминаетъ «добродѣтельныхъ любовниковъ» большинства тогдашнихъ нашихъ комедій. Всѣ эти внѣшніе недостатки комедіи Капниста были результатомъ отчасти личнаго неумѣнія автора расположить свой матеріалъ, отчасти неизбѣжной данью господствовавшимъ «обыкновеннымъ театральнымъ правиламъ». Нельзя не прибавить,—отмѣченный сейчасъ двойственный характеръ «Ябеды» Капниста—широкое общественное содержаніе и значительные недостатки съ чисто художественной стороны—были и вообще характерны: именно такой двойственный характеръ носила въ значительной долѣ вся русская литература конца XVIII вѣка. Къ концу вѣка эта литература въ общемъ шагнула со временъ Ломоносова очень далеко, сдѣлала огромныя завоеванія и необычайныя пріобрѣтенія; но при всемъ томъ ей многаго еще не хватало.

При всѣхъ, указанныхъ выше, дефектахъ, какъ высоко въ общемъ и съ чисто художественной стороны, какъ общественная сатира, стояла «Ябеда» Капниста сравнительно съ большинствомъ нашихъ драматическихъ произведеній конца XVIII вѣка, какъ быстро въ общемъ эволюціонировала русская комедія второй половины XVIII вѣка,—между прочимъ можетъ показать со-

поставленіе «Ябеды» съ двумя другими близкими къ ней по сюжету пьесами, изъ которыхъ одна предшествуетъ «Ябедѣ», другая непосредственно слѣдовала за ней: беремъ «Судейскія именины (1781), комедію придворнаго актера Ивана Соколова, и комедію: «Неслыханное Чудо или Честный секретарь» (1802) Судовщикова. Первая еще очень недалеко стоитъ отъ старой «слезной драмы»,—реальнаго въ ней мало; вторая богаче психологическимъ анализомъ главнаго героя, который обрисовывается тоньше, детальнѣе, но все же, общимъ содержаніемъ, и сотой доли не производитъ того потрясающаго впечатлѣнія, какое получается отъ рѣзкихъ, хотя часто и лишенныхъ детальной художественной отдѣлки, увѣренныхъ штриховъ въ картинѣ Капниста...

Комедія «Судейскія именины», по указанію «Драм. Словаря» 1787 г., напечатана была въ 1781 году, но написана была едва ли не гораздо ранѣе: въ комедіи есть глухое указаніе на «прошлый 1759 годъ». Едва ли не на это болѣе раннее время указываетъ и самый характеръ пьесы, какъ литературнаго произведенія. Выведенныя лица отличаются еще слишкомъ большимъ шаржемъ; самый ходъ комедіи сильно напоминаетъ черты «слезной драмы»; въ пьесѣ не мало разбросано мелкихъ сатирическихъ намековъ, но основной характеръ ея—поученіе, мораль и выведенныя лица—лишь формулы добродѣтелей и пороковъ. Впрочемъ, передъ нами все же не «слезная драма»: нельзя не чувствовать живой реальной почвы, на которой стоитъ пьеса. Главныя дѣйствующія лица—судья Хамкинъ и его жена—сами по пьесѣ мало естественны, но ихъ замѣчанія часто очень вѣрны, хорошо рисуютъ обстановку. Оба страшные скупцы,—деньги для нихъ все. «Какъ ихъ и не любить!» говоритъ Хамкинъ: «Есть ли на свѣтѣ другая какая-нибудь вещь прекраснѣе денегъ? анъ, нѣтъ... А особливо золотыя: видъ-атъ ли! звонъ-атъ ли!.. а легость та, пріятность та!» и т. д. И Хамкинъ и Хамкина—люди старыхъ временъ; недовольны «модами», «франтами», вообще вздыхаютъ по старинѣ: «Люди-то ни то, ни се стали... Инова татариномъ назвать грѣхъ, а русакомъ не за что»... «Свѣтъ то наши дѣдушки да бабушки! Они не знали никакихъ выдумакъ басурманскихъ, а жили себѣ припѣваючи»... Отъ разныхъ новыхъ «басурманскихъ» словъ у того и другого сердце кровью обливается... «По сазану одѣтъ... размышляетъ Хамкинъ: «Вотъ какія проклятыя модныя рѣчи! По сазану одѣтъ... По нашему сазановъ та ѣдятъ; а по ихъ одѣваются»... Хамкинъ думаетъ, что и вообще «пришли послѣдніе вѣки: восьмая тысяча въ исходѣ»... Осуждая нынѣшнія времена, они, впрочемъ, не щадятъ и себя: «Нынѣ времена такія—рѣшаетъ Хамкина—отцу родному нельзя вѣрить безъ письменнова вида: я и за себя не ручаюсь!.. Да и что говорить: лгутъ и господа,—что чорта, что ложь въ лицо не увидишь»!.. «Да не далеко сказать,—отвѣчаетъ на это мужъ: я и самъ лгалъ, лгу, и, закаиваться нельзя»... При всемъ томъ они наивно ре-

лигіозны: обдирая послѣднее съ просителей, оба думаютъ, что это имъ «Богъ невидимо посылаетъ». Строго соблюдаютъ середу и пятницу; обирая челобитчиковъ, Хамкина обѣщаетъ поставить за нихъ свѣчку, «ежели не забудетъ»... Живыя, реальныя черты однако здѣсь же чередуются съ традиціями старой «слезной драмы»,—такъ, напр., сцена съ Бѣдняковымъ, совершенно неимущимъ просителемъ, котораго прямо выпроваживаетъ Хамкинъ, откровенно высказывая, что соперникъ его—человѣкъ богатый. Болѣе живыми чертами обрисовывается назойливый отставной капитанъ, знакомый Хамкиныхъ, являющійся въ пьесѣ какимъ то Ноздревымъ XVIII столѣтія. Въ пьесѣ и вообще не мало отдѣльныхъ вполнѣ реальныхъ чертъ. Такова, напр., сцена, гдѣ къ Хамкину приходитъ съ подаркомъ купецъ, и тотъ даетъ ему наставленія касательно казенныхъ подрядовъ; самый типъ купца, впрочемъ, слишкомъ общъ... Очень жизненны и эти жалобы слугъ на свою тяжелую «холопскую жизнь»: «Кабы не было грѣшно, такъ бы самъ на себя руки наложилъ. Служи барамъ вѣрой и правдой; а все ни въ честь, ни въ славу: за все, про все то палки, то плети, а худо что пощочина, или пинокъ да рывокъ»... Или, напр., сцена, гдѣ одинъ слуга спитъ—и «бредитъ во снѣ», громко произнося слова: «сѣки!.. дери!.. давай деньги!.. больше... пори ево!.. еще! прибавь!.. по плечамъ то»!.. Оказывается, это онъ видитъ сонъ про своего барина, какъ тотъ вымучиваетъ деньги съ челобитчиковъ... Тотъ же слуга мечтаетъ о томъ, какъ хорошо сталъ бы онъ управлять крестьянами, еслибы баринъ послалъ его въ деревню управителемъ. «Ко взяткамъ такъ же буду лакомъ, какъ мой баринъ,—сознается онъ своему пріятелю, другому слугѣ: и буду обдирать карманы, какъ липки!.. Буду праваго виноватымъ, а виноватаго правымъ дѣлать,—все то стану дѣлать, что мой баринъ съ челобитчиками дѣлаетъ. Вѣдь я не обсѣвокъ въ полѣ»... Все это однако—лишь шутки: въ дѣйствительности эти простые люди, слуги, рисуются авторомъ нравственно несравненно выше своихъ баръ. На шутливыя мечты пріятеля другой слуга серьезно замѣчаетъ: «Однако не забудь, Лука: буде случится тебѣ быть управителемъ, такъ не дѣлай мірянамъ обидъ, налогъ и нападокъ. вѣдь они тѣ же люди, какъ мы»!.. Лука. «О, кабы всѣ такъ разсуждали, какъ ты, меньше бы грѣшили... Я и самъ то же думаю, что лучше быть честнымъ слугою, нежели богатымъ да безчестнымъ судьей и господиномъ».. Помимо этихъ сценъ, большимъ достоинствомъ въ пьесѣ является ея языкъ, которымъ говорятъ Хамкинъ и Хамкина,—чисто русскій, бойкій, живой, пересыпанный народными выраженіями и пословицами...

Главный герой комедіи Судовщикова «Неслыханное диво, или честный секретарь» (М., 1802)—лицо совершенно безцвѣтное. Это такой добродѣтельный секретарь, что является не только «дивомъ» среди современнаго ему судейскаго міра, но и вообще человѣкомъ, лишеннымъ сколько-нибудь живыхъ чертъ. Не играетъ онъ большой роли и въ самой комедіи. Настоящій

Vue du Théâtre de Bois à S.t Petersbourg

Видъ деревяннаго театра Книппера на Царицыномъ лугу (С. П. Б.). Гваренги.

герой послѣдней—судья Кривосудовъ, по характеру, ближайшій родственникъ герою Капниста,—не даромъ у нихъ и фамилія та же. Впрочемъ, въ обрисовкѣ есть и разница, и вообще любопытно сравнить два эти типа. Кривосудовъ Судовщикова искренно жалѣетъ съ своей точки зрѣнія своего «честнаго секретаря»:

От честности большой онъ сдѣлался дуракъ!..—

замѣчаетъ онъ откровенно. Самъ себя Кривосудовъ характеризуетъ съ полной циничностью:

Душой радъ помогать, гдѣ только серебристо,
И быть защитой всѣхъ, кто бъ деньги ни давалъ!

Кривосудовъ только что произведенъ въ предсѣдатели, передъ этимъ былъ секретаремъ, и науку судейскую прошелъ основательно. Еще будучи секретаремъ, отлично, напр., обучилъ своего слугу, какъ нужно обходиться съ просителями, какъ нужно сначала его похвалить, потомъ разспросить осторожно, въ чемъ дѣло, зачѣмъ пришли и т. д.

У Судовщикова дѣла свои Кривосудовъ ведетъ не только вполнѣ самостоятельно, не только «чистенько», какъ у Капниста, но съ несравненно большимъ размахомъ,—онъ не прочь затѣять иногда прямо нѣчто грандіозное, напр., одурачить этого недалекаго простачка-идеалиста, своего секретаря, и схватить «кусочекъ» въ десять тысячъ,—который «валится ему въ суму»... А потомъ «если Богъ дастъ, окончить все это»—

Въ отставку тотъ же часъ.

Его стремленіе уже давно—«помѣстьице купить»... У Судовщикова Кривосудовъ не только гораздо умнѣе, рѣшительнѣе, чѣмъ герой Капниста,—онъ, видимо, нѣсколько тронутъ и разными «вѣяніями»: онъ, напр., взялъ себѣ секретаря «изъ ученыхъ», хотя потомъ и раскаивается въ этомъ самымъ горькимъ образомъ...

Впрочемъ, Кривосудовъ—не «злодѣй», сердце его искренно трогается воплями вдовицы, которая вотъ уже больше четырехъ лѣтъ молитъ его о своемъ дѣлѣ, у которой лишь нѣтъ догадки «презентецъ принести»; въ душѣ онъ сознаетъ, что «видѣвши вдовицы это муку», можно бы помочь ей и даромъ, не хочетъ однако сдѣлать этого прямо изъ принципа:

Какъ испортить руку?..

Такъ заведено, такая форма! Пусть не все по тысячѣ,—и «меньше можно взять»; но «взять необходимо». Вообще, Кривосудовъ Судовщикова обри-

Неизв. художникъ. П. А. Плавильщиковъ (въ женской роли). Собраніе А. А. Бахрушина.



сованъ съ психологической стороны детальнѣе, тоньше, но самый вопросъ о «кривосудіи», взяточничествѣ захватывается въ общемъ очень поверхностно, шаблонно...

Но если мѣстами комедія Судовщикова еще сильно отзывается старыми «слезными драмами», то въ ней же и новая черта, благодаря которой она дѣлаетъ значительный шагъ впередъ сравнительно съ пьесой Капниста: въ своей комедіи Судовщиковъ затрагиваетъ новую тему, которой до того времени еще не касалась наша комедія—вопросъ о полиціи. Вмѣстѣ съ «правосудіемъ» въ комедіи Судовщикова чрезвычайно ярко обрисовывается современная ей полиція. Вотъ, напр., характеристика Провора всего полицейскаго «начальства»:

Эту ночь насквозь они все пили
Съ командою своей,—а тамъ не подѣлили
Чего то межъ собой... Притомъ излишній хмель
Въ нихъ тотчасъ произвелъ кулачную дуэль...

Въ результатѣ Крючкострой неожиданно попадаетъ на мѣсяцъ «въ тюрьму, на караулъ»... По словамъ самого Крючкостроя, въ одной скверной исторіи онъ только «сотнягой оправдался»... И вообще, по замѣчанію одного дѣйствующаго лица,—

Не лёгка богатель съ полиціей связаться!..

А если—

Кто съ квартальнаго сдеретъ,
Тотъ часу, вѣрно, самъ никакъ не проживетъ!..

Самый типъ квартальнаго Крючкостроя обрисованъ очень реально. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи, этимъ общимъ расширеніемъ своего содержанія, русская комедія въ пьесѣ Судовщикова дѣлала существенное пріобрѣтеніе, объяснявшееся, между прочимъ, и наступившимъ въ это время у насъ «дней Александровыхъ прекраснымъ началомъ»...



«Оперы», спектакли съ пѣніемъ и музыкой, а нерѣдко и танцами, появляются у насъ уже при Петрѣ; элементы пѣнія, музыки, танцевъ вообще мы видимъ весьма значительно развитыми уже въ наиболѣе раннихъ нашихъ

театральныхъ «дѣйствахъ»,—«аріи» занимаютъ въ нихъ весьма видное мѣсто: спектакли чаще всего переходили въ феерію. При Аннѣ Ивановнѣ появляются у насъ первыя итальянскія оперы и балетъ,—въ 1742 г. оперные спектакли впервые появляются и въ Москвѣ. Какъ при Аннѣ Ивановнѣ, такъ и при Елизаветѣ Петровнѣ пьесы обыкновенно были, конечно, переводныя,—при чемъ авторами были разные пріѣзжавшіе къ намъ иностранные композиторы: Франческо Арайя, Бонеки; въ переводахъ особенно много трудился Тредьяковскій. Первой русской оперой была «Цефалъ и Прокрисъ» Сумарокова, поставленная на придворномъ театрѣ въ первый разъ въ 1755 году, за которой вскорѣ послѣдовала вторая: «Альцеста», поставленная въ 1758 году. Содержаніе и той и другой—исключительно псевдоклассическое. Въ своихъ операхъ Сумароковъ подражалъ лирическимъ драмамъ извѣстнаго въ свое время французскаго писателя Кино († 1688). Дѣйствующія лица: Аврора, Плутонъ, Геркулесъ, Фуріи, парки, среди которыхъ и выводятся разные Цефалы, Прокрисы, Альцесты... Языкъ въ такомъ родѣ:

Тяжка тому печаль,
Коль кому любезной жаль,—
А она о томъ не сожалѣетъ.
Лютая тому напасть,
Кто имѣетъ нѣжну страсть,
Къ той, которая къ нему страсти не имѣетъ... и т. д.

Все это, однако, поглощалось музыкой, пѣньемъ, танцами и всей обстановкой,—«комическая опера» представляла собой собственно феерію. Въ «Цефалѣ и Прокрисъ», напр., дѣйствующія лица уносятся со сцены то «вихремъ», то «на облакахъ»,—здѣсь же «гремитъ громъ», «сверкаетъ молнія», «вѣтеръ свищетъ»,—въ одномъ мѣстѣ «пустыня прекрасная» превращается на глазахъ зрителей въ пустыню «преужасную» и т. д. Это именно больше всего, повидимому, и нравилось. За «Цефала и Прокрису» авторъ получилъ чинъ полковника, Арайя, клавшій оперу на музыку,—500 р. и соболью шубу, артисты—сукна на платье. Служа прежде всего и болѣе всего удовольствію, развлеченію, наша комическая опера по содержанію, общей обстановкѣ, долгое время и потомъ, во всю вторую половину XVIII в., едва ли не чаще всего оставалась на почвѣ той же феерія, уносила то «вихремъ», то на «облакахъ» не только дѣйствующихъ лицъ, но и воображеніе самихъ зрителей. Феерическая внѣшность производила тѣмъ большее впечатлѣніе, что заимствовалась не изъ одного псевдо-классицизма: тутъ же примѣшивалась и «всякая чертовщина», «духи», бѣсы, разныя чары и привидѣнія, «печати Соломона», колдуны, ворожеи и т. д. Все это нерѣдко соединялось съ жи-

востью общаго хода пьесы, съ извѣстной степенью комизма или, по крайней мѣрѣ, нѣкоторой забавностью содержанія, съ легкимъ языкомъ и столь же легкимъ поученіемъ, — наконецъ, и больше всего, съ легкимъ, безобиднымъ остроуміемъ, шуткой, «легкимъ огнемъ сатирическимъ». Веселье, шутка—въ цѣломъ рядѣ нашихъ комическихъ оперъ на первомъ планѣ, занимаютъ главное мѣсто. Къ цѣлямъ феерiи какъ нельзя лучше подходило и содержанiе русскихъ сказокъ, къ которымъ нерѣдко также уже рано обращаются авторы оперъ, хотя и берутъ отсюда чаще всего лишь одни имена или внѣшнюю обстановку. Впрочемъ, нельзя не замѣтить мимоходомъ, въ нашу оперу рано начинаютъ проникать и «русскiе нравы», нѣкоторыя черты русскаго быта. И вообще есть извѣстiя, и очень раннiя, указывающiя на попытки нашей комической оперы перейти отъ миѳологическихъ сюжетовъ къ болѣе близкому, простонародно-русскому содержанiю, хотя попытки, конечно, крайне робкiя и случайныя. Такъ, сохранилось извѣстiе о какой-то «комедiи на музыкѣ» нѣкоего Колычева, поставленной въ 1740-хъ годахъ, сюжетъ которой взятъ былъ «изъ древнихъ русскихъ сказокъ»; по другому извѣстiю, около того же времени, даже нѣсколько ранѣе, при Аннѣ Ивановнѣ, во дворцѣ устраивались спектакли, на которыхъ «въ лицахъ и дiалогахъ» разыгрывались русскiя сказки, между прочимъ, поставлены были пьесы о бабѣ-ягѣ и другая подобная же: «Фениксово ясное перышко». Имѣется извѣстiе о такихъ операхъ и изъ временъ царствованiя Елисаветы Петровны: между прочимъ, извѣстнымъ Дмитревскимъ написана была опера «Танюша, или Счастливая встрѣча»; музыка принадлежала Ѳ. Волкову. Пьеса не дошла до насъ, да и въ свое время не была напечатана; о содержанiи ея нѣкоторое представленiе даетъ лишь сохранившаяся афиша, гдѣ указываются дѣйствующiя лица, а равно время постановки: «Сего 27-го ноября 1756 года, на Васильевскомъ островѣ, на Головкинскомъ вольномъ ѳеатрѣ, россiйскими придворными актерами будетъ представлена: «Танюша, или Счастливая встрѣча», комическая опера... въ русскихъ нравахъ, сочиненiя перваго придворнаго актера И. А. Дмитревскаго». Все это были, однако, пока еще рѣдкiя исключенiя. Комическiя оперы чаще всего стояли исключительно на почвѣ феерiи, балета,—именно подобными пьесами особенно и восхищался, между прочимъ, Державинъ. Такова была, напр., опера извѣстнаго автора «Душеньки» Богдановича, «Радость Душеньки» (1786),—«Лирическая комедiя, послѣдуемая балетомъ», какъ названа пьеса авторомъ. За исключенiемъ балета, интересъ сосредоточивается въ ней



Гербъ В. В. Капниста.

исключительно на комическихъ сценахъ бражничанья миѳологическихъ боговъ, которые «хотятъ прежде сами утѣшаться, а потомъ утѣшать другихъ». Лучшія стороны въ пьесѣ—языкъ и общій, разлитый всюду, тонъ шутки, веселья. Болѣе типичнымъ образчикомъ нашей «комической оперы»—феерiи второй половины XVIII вѣка,—при чемъ иногда на сценѣ являются не только «чертоги калифовы», но и русская изба, а въ содержанiи иногда мелькаютъ искорки и «легкаго огня сатирическаго»,—могутъ служить оперы, принадлежавшія кн. Д. П. Горчакову: «Калифъ на часъ» (1786), «Счастливая Тоня» (1786) и «Баба-Яга» (1788).

Содержанiе первой взято изъ восточнаго быта, изъ временъ знаменитаго Гарунъ-аль-Рашида. Разгуливая, по обычаю, ночью съ визиремъ, Гарунъ-аль-Рашидъ случайно подслушиваетъ, какъ нѣкій Абдалла, пьяница-чоботарь, ругалъ кади, «великаго плута», судью, который сначала посадилъ его «подъ караулъ» за плохую мостовую передъ домомъ, а потомъ, взявши съ него индѣйку, выпустилъ домой. Калифу приходитъ мысль сыграть шутку съ Абдаллой, а вмѣстѣ наказать и взяточника-судью. Онъ приказываетъ визирю подпоить Абдаллу, усыпить его соннымъ порошкомъ, перенести во дворецъ,—и сдѣлать «калифомъ на часъ». Все это исполняется. Абдалла просыпается во дворцѣ; всѣ относятся къ нему, какъ къ калифу; онъ долго не хочетъ вѣрить этому, но общее преклоненiе, всеобщія увѣренія, что онъ—калифъ, наконецъ, убѣждаютъ въ этомъ и его самаго. Тогда первымъ дѣломъ онъ приказываетъ наказать взяточника-кади пятьюстами палокъ; затѣмъ требуетъ къ себѣ калифовыхъ женъ. Одна изъ нихъ особенно ему нравится, онъ уже хочетъ воспользоваться всѣми правами калифа, та не прекословитъ, только проситъ предварительно поднести ему бокалъ съ виномъ, Абдалла выпиваетъ и опять погружается въ сонъ. Его переносятъ обратно, въ его хибарку; онъ просыпается, требуетъ къ себѣ визиря, калифовыхъ женъ, начинаетъ буянить, никакъ не вѣря, что онъ лишь чоботарь Абдалла... Наконецъ, за нимъ приходятъ посланные изъ дворца,—и все разъясняется. Взяточникъ-кади остается съ полученными отъ Абдаллы пятьюстами палокъ, а самъ Абдалла щедро награждается султаномъ. Содержанiе двухъ остальныхъ оперъ взято какъ будто изъ русскаго быта. Въ оперѣ «Баба-Яга» дѣйствующими лицами выводится цѣлая семья «мѣщанъ»: два брата, ихъ жены, ихъ племянникъ, подьячій; въ «Счастливой Тонѣ» передъ нами «рыбакъ», «заживной (богатый) мѣщанинъ», «судья» и т. д. Но вообще собственно русскаго содержанія и въ той, и въ другой очень мало.

Въ ряду такихъ же оперъ-феерій отмѣтимъ комическую оперу Николева «Финиксъ» (1779). Содержанiе взято изъ гаремной жизни; дѣйствiе происходитъ «близъ Константинополя». Пьеса общимъ содержанiемъ напоминаетъ многочисленные тогдашнiе наши романы «съ приключенiями», въ которыхъ любящія сердца, разлученныя разбойниками, попадаются къ куп-

цамъ, покупаются и продаются и послѣ разныхъ злополучій, наконецъ соединяются... Впрочемъ, пьеса почти исключительно состоитъ изъ арій.

Фееричность, какъ основной элементъ, долгое время не исчезаетъ и послѣ въ нашей комической оперѣ, остается даже до самаго конца XVIII в., развиваясь въ особый видъ спектаклей, такъ называемыхъ «торжественныхъ», ставившихся у насъ въ теченіе всего XVIII вѣка не только на придворныхъ театрахъ, въ столицахъ, но нерѣдко и въ провинціальной глуши, по тѣмъ или инымъ болѣе или менѣе торжественнымъ случаямъ. Объ этого рода спектакляхъ упоминаетъ, между прочимъ, въ трактатѣ «О поврежденіи нравовъ въ Россіи» и кн. Щербатовъ. «Повсюду похвалы гремѣли ей (императрицѣ Екатеринѣ II),—замѣчаетъ авторъ,—въ рѣчахъ, сочиненіяхъ и даже въ представляемыхъ балетахъ на театрѣ.. Разныя сочиненія въ честь ея слагаемы были,—балеты танцами возвѣщали ея дѣла, иногда слова возвѣщали пришествіе Россійскаго флота въ Морею, иногда бой Чесменскій былъ похваляемъ, иногда воспа съ Россіей плясала...» Особыхъ литературныхъ достоинствъ подобныя зрѣлища не представляли,—нерѣдко, по содержанію, они находились даже въ очень близкой зависимости отъ разныхъ торжественныхъ одъ: подобно одѣ, «Ѳеатръ» являлся лишь риторическимъ панегирикомъ. И вообще риторика, напыщенныя фразы, сервилизмъ въ подобныхъ пьесахъ не знали границъ. Нельзя не замѣтить,—если при Петрѣ Великомъ подобныя «дѣйства» бывали обыкновенно популяризаціей преобразовательныхъ идей, реформъ Петра, то во второй половинѣ XVIII вѣка этого рода спектакли были апоѳеозомъ самой личности государыни. Такова, напр., драма «Чувствованіе благотвореній», въ которой, между прочимъ, являющійся въ облакахъ Петръ Великій обращается къ зрителямъ, убѣждая ихъ: «Россіяне! когда не желаете быть себѣ самыми злѣйшими врагами, исполняйте слѣпо все, премудрою вашею Монархинею вамъ предписываемое. Вручите ей умы и души ваши! Она ихъ просвѣтитъ, украситъ, возвыситъ...» и т. д. Поводомъ къ подобнымъ спектаклямъ служили самые разнообразные случаи, что можно видѣть иногда изъ самыхъ заглавій пьесъ: «Торжествующій Парнасъ, по выздоровленіи отъ прививныя оспы ея императорскаго высочества», «Торжествующій градъ Владиміръ... на случай открытія владимірскаго намѣстничества въ 1778 г.» и т. д. Въ прологѣ «Торжествующій градъ Владиміръ» на прославленіе Екатерины выступаютъ города: Владиміръ, Суздаль, Шуя, Вязники, Ковровъ и др. Въ составленіи подобнаго рода пьесъ иногда принимали участіе даже такіе выдающіеся писатели, какъ Державинъ, которымъ, напримѣръ, написанъ былъ текстъ «Пролога на открытіе народнаго училища въ Тамбовѣ» и т. д.

Комическія оперы-феерій, оперы-торжественные спектакли не только чрезвычайно нравились зрителямъ, но иногда даже лучшихъ среди нихъ, какъ Державинъ, приводили въ восторгъ; тѣмъ не менѣе пьесы этого рода

все же далеко не исчерпывали собой общаго, основного теченія русской комической оперы второй половины XVIII вѣка. Напротивъ, содержаніе послѣдней въ общемъ быстро растетъ, дѣлается болѣе серьезнымъ,—измѣняются, дѣлаются несравненно болѣе широкими содержаніе, сюжеты, вся внутренняя сторона пьесъ, ихъ идейность. Помогала этому больше всего общая зависимость русской комической оперы второй половины XVIII вѣка отъ современной оперы Запада. Какъ извѣстно, съ половины XVIII вѣка западно-европейская комическая опера, особенно французская, быстро принимаетъ необыкновенно широкое развитіе; вмѣсто того, чтобы—какъ ранѣе—служить лишь средствомъ удовольствія, веселаго препровожденія времени, комическая опера во Франціи «облекается въ философскую тогу», превращается въ «трибуну идей вѣка». Наша комическая опера XVIII вѣка, какъ и вся драматическая литература, прежде всего была подражательной, заимствованной; естественно,—болѣе широкое, идейное содержаніе, которымъ проникла французская opera-comique, не могло не отразиться тотчасъ же и у насъ: западные образцы не только вообще быстро обогащали репертуаръ, дѣлали его болѣе разнообразнымъ, перерабатывали вообще его содержаніе и характеръ, но и дѣлали «подлинныя россійскія творенія» несравненно болѣе содержательными, идейными. Послѣднему много способствовала общая тѣсная связь нашей комической оперы съ ходомъ развитія всей нашей драматической литературы второй половины XVIII вѣка,—это быстрое превращеніе ея, какъ увидимъ, въ комедію-водевиль, комедію-фарсъ, вообще быстро пріобрѣтаемая нашею комической оперой роль не столько музыкальнаго произведенія, сколько чисто литературнаго. Не говоримъ при этомъ о вліяніи общаго совершавшагося у насъ за вторую половину XVIII вѣка подъема роста всей нашей общественной и литературной мысли.

Въ связи съ общимъ вліяніемъ западнаго драматическаго театра, въ частности современной французской оперы, на нашей комической оперѣ второй половины XVIII в. прежде всего весьма замѣтно сказывается вліяніе «слезной драмы». Феерія въ общемъ быстро уступаютъ свое мѣсто чувству, морали. Чрезвычайно характерной въ этомъ отношеніи является опера «Добрые солдаты» (1782), принадлежащая Хераскову, у котораго элементъ чувства, «слезы», вообще игралъ такую видную роль и въ комедіяхъ. Отношенія солдатъ къ ихъ начальнику, офицеру Замиру, рисуются въ названной оперѣ въ самыхъ идиллическихъ краскахъ: «Слезы у меня извлекаетъ ихъ усердіе», замѣчаетъ офицеръ Замиръ по поводу проявляемыхъ солдатами чувствъ къ нему: «Коль счастливъ начальникъ, любимый ево подчиненными!..» «Подчиненные при хорошемъ начальникѣ и ево счастливѣе, таковы мы стали тобою!» заявляетъ одинъ изъ солдатъ. «И таковыхъ-то начальниковъ во вѣки прославлять должно», прибавляетъ другой солдатъ и т. д. Солдаты поютъ столь извѣстную солдатскую пѣсню:

«Мы тебя любимъ сердечно,
Будь намъ начальникомъ
вѣчно» и т. д.

Въ общемъ опера напоминаетъ отчасти идиллію, отчасти «слезную драму», и послѣднюю даже больше.

Подъ вліяніемъ той же «слезной драмы», въ нашей комической оперѣ второй половины XVIII вѣка, рядомъ съ самой крайней слезливостью, элементомъ чувства, ставятся и прямо вопросы «морали», «добродѣтели», при чемъ послѣдней отдается самое рѣшительное преимущество. Отмѣтимъ, напр., оперу малоизвѣстнаго Н. И. Перепечина «Торжество добронравія надъ красотою». Сцена открывается діалогомъ двухъ философски настроенныхъ лицъ, Прелета и Гордона, дебатирующихъ философскіе вопросы:



А. О. Аблесимовъ.

Какъ жить въ свѣтѣ
И что лучшаго въ немъ есть?—

«что въ немъ болѣе почтенно»: «нравъ» (нравственность), «богатство», «честь», «простота»,—или внѣшность, красота? Прелетъ—пессимистъ, Гордонъ—оптимистъ. Первый убѣждаетъ:

Все на свѣтѣ премѣнилось,
Все идетъ наоборотъ;
Сердце въ людяхъ развратилось,
Повредился смертныхъ родъ!..

Второй, напротивъ, думаетъ, что свѣтъ «своими красотами« и самыя слезы «премѣняетъ въ смѣхъ»; что «честь, богатство, красота» далеко не безполезны, что они «утѣшаютъ насъ въ жизни»...

Что въ нравахъ (въ нравственности) пользы будетъ,

иронизируетъ онъ—

Какъ (когда) постигнетъ бѣдность насъ?
Добродѣтель насъ забудетъ,
Другъ оставитъ въ слезный часъ!..

Но такія мнѣнія вызываютъ негодованіе Прелета:

Что поможетъ добродѣтель?!.
Какъ не стыдно говорить?..
Добродѣтель облегчаетъ
Бѣдность, бѣдство завсегда! и т. д.

Иногда потокъ слезъ и моральныя разсужденія, въ силу теоріи той же «слезной драмы», пересыпаются слегка сатирическими замѣчаніями,—какъ, напр., въ комической оперѣ В. А. Левшина «Свадьба г. Болдырева» (1794). Передъ нами собственно даже не опера, а скорѣе шутка-водевиль. Видное мѣсто занимаютъ въ ней моральныя разсужденія, приправляемыя легкой сатирой. «Нынѣ,—замѣчаетъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ,—или не жениться, или въ мужьяхъ быть глухимъ и слѣпымъ! Сыщите мнѣ такую чету, которая бы, уже много черезъ пять лѣтъ послѣ свадьбы, имѣла взаимную искренность? Развѣ гдѣ-нибудь въ уголкѣ деревенскомъ попадаются такія рѣдкости... Любовь нѣжная и почтенная нынѣ не существуетъ; она надоѣла, и женщины ей дали карачунъ. Господа французы посѣяли у насъ на Руси прекрасные нравы!.. Все нынѣ полосатое, а таковы же честь, совѣсть и стыдъ; все испещрено такъ, что и различить нельзя!..» и т. д.

Рядомъ съ вліяніемъ «слезной драмы» въ области нашей комической оперы сказывается и общее вліяніе западной драматической литературы въ связи съ указаннымъ выше чисто литературнымъ характеромъ, который рано пріобрѣтаетъ наша комическая опера. Какъ французская Opéra comique, облекаясь съ половины XVII вѣка «въ философскій плащъ», быстро принимаетъ форму водевиля, и совершенно такимъ же комедіей-водевилемъ, комедіей-фарсомъ является за всю вторую половину XVIII в. и русская комическая опера,—въ своемъ содержаніи, сюжетахъ, общемъ подъемѣ идейности, часто совершенно забывая о своемъ веселомъ, «комическомъ» назначеніи. Нашу комическую оперу второй половины XVIII вѣка вообще трудно отличить отъ небольшихъ, одноактныхъ или двухактныхъ, комедій, — тѣмъ болѣе трудно, что «аріи», пѣніе и музыка нерѣдко появлялись у насъ и въ серьезныхъ «комедіяхъ», даже такихъ, какъ «Ябеда». Большого различія здѣсь не видѣли, повидимому, и современные зрители, равно какъ и сами авторы. Элементъ музыки, пѣнія, являясь главнымъ, существеннымъ элементомъ въ операхъ-феeріяхъ, въ дальнѣйшемъ развитіи нашей оперы быстро отступаетъ на второй планъ; наиболѣе существеннымъ въ пьесѣ является

въ глазахъ зрителей не музыка, а текстъ, — и опера называется по имени автора текста, а не композитора. Вообще наша «комическая опера» второй половины XVIII вѣка была не столько музыкальнымъ произведеніемъ, сколько драматическимъ; музыка, пѣніе имѣли внѣшнее, побочное значеніе,—на первомъ мѣстѣ стояло чисто литературное содержаніе пьесы, выведенныя въ ней лица, типы, а также и тѣ отдѣльныя «аріи», которыя являлись въ комической оперѣ чаще всего совершенно съ тѣмъ же характеромъ, какой имѣли въ псевдо-классической трагедіи такъ наз. «сильныя мѣста»: какъ тамъ, такъ и здѣсь превращали драматическую пьесу въ большой или меньшей степени въ «трибуну идей вѣка». Общее расширеніе содержанія нашей комической оперы, превращеніе ея подъ вліяніемъ иностранныхъ образцовъ въ комедію-водевиль, въ фарсъ, чаще всего сказывались, конечно, самыми грубыми подражаніями и передѣлками; въ «произведеніяхъ россійскихъ творцовъ» часто заимствованія были слишкомъ явны, очевидны, лишены были всякаго русскаго содержанія. Такова, напр., комическая опера Николева «Опекунъ-профессоръ», сочиненная въ 1782 году. Выведенныя въ ней лица, все ея содержаніе совершенно чужды русской дѣйствительности. Главное лицо, «опекунъ-профессоръ»,—не то педантъ, напоминающій Сумароковскаго Трессотиніуса, не то старикъ-скряга, онъ иногда выглядываетъ и просто какимъ-то шутомъ, напр., въ сценѣ, въ которой Елиза, его воспитанница, издѣваясь надъ его ухаживаніями, заставляетъ его плясать, цѣловать у нея ногу и т. д. Очень мало походитъ на русскую дѣвушку и сама Елиза. Со стороны русскаго автора, правда, кое-гдѣ замѣтны стремленія «потрафить на русскіе нравы», но все это не поднимается выше стараній въ этомъ отношеніи и Сумарокова.

Рядомъ съ подражаніями, заимствованіями, иногда даже чуть не рабскими, одновременно мы видимъ стремленіе внести на сцену и болѣе близкое, чисто русское содержаніе, поставить содержаніе иностранной пьесы на почву болѣе близкой дѣйствительности. Это было какъ бы безсознательнымъ, инстиктивнымъ «потрафленіемъ» иностраннаго образца «на русскіе нравы»,—инстиктивнымъ осущественіемъ идей и стремленій Лукина, выполнявшихся однако съ несравненно бо̀льшимъ искусствомъ.

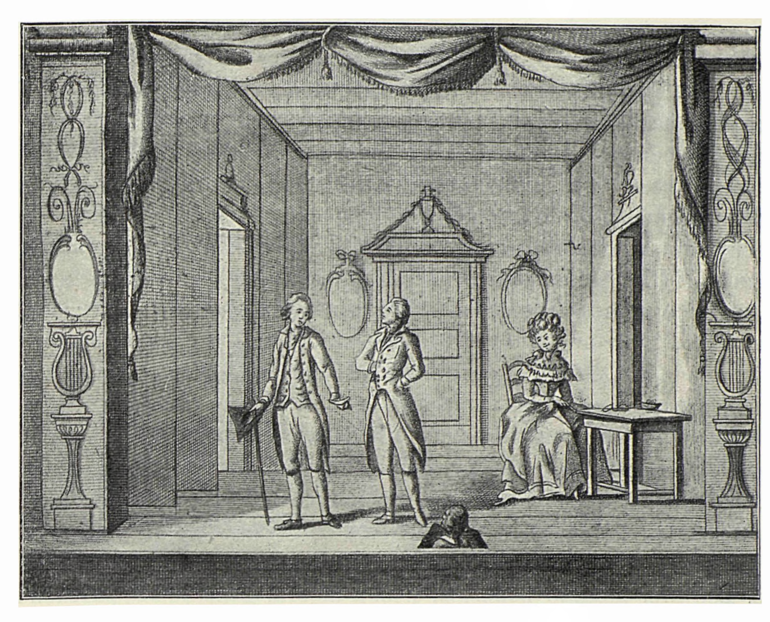
Комическія оперы Княжнина являлись въ этомъ отношеніи особенно характерными. Какъ и его комедіи, чаще всего заимствованныя, иногда чуть не переведенныя, комическія оперы Княжнина въ то же время представляютъ мѣстами яркіе проблески мѣстнаго, бытового содержанія, касаются иногда, мимоходомъ, самыхъ существенныхъ сторонъ окружающей русской дѣйствительности. Лучшими пьесами въ этомъ отношеніи являются оперы «Сбитеньщикъ» (1783) и болѣе ранняя «Несчастье отъ кареты» (1779). Комическая опера «Несчастье отъ кареты» особенно характерна. Главныя дѣйствующія лица — крестьянинъ Лукьянъ и его невѣста Анюта — мало походятъ на рус-

скихъ крестьянъ; передъ нами «пейзане» французскихъ идиллій, или даже салонные маркизъ и маркиза, объясняющіеся въ любви. Французскаго маркиза половины XVIII вѣка Лукьянъ напоминаетъ и своими разсужденіями, напр., о городахъ: «Шумъ, великолѣпіе; золото рѣками льется, а счастія ни капли!» или объ отношеніяхъ помѣщика къ крестьянамъ: «Намъ должно пить, ѣсть и жениться по волѣ тѣхъ, которые нашимъ мученіемъ веселятся и которыя безъ насъ бъ съ голоду померли» и т. д. Нѣтъ нужды упоминать о выведенномъ въ пьесѣ шутѣ, распѣваемыхъ имъ аріяхъ, а равно о всемъ ходѣ пьесы, всей постановкѣ; во всемъ этомъ чего либо русскаго, крестьянскаго ничего нѣтъ. И тѣмъ не менѣе въ ней же цѣлый рядъ отдѣльныхъ черточекъ, указаній, замѣтокъ, цѣлыя сцены, которыя блещутъ самой живой дѣйствительностью нашего XVIII вѣка. Напр., неподражаемая сцена чтенія приказчикомъ барскаго письма,— или самая чета только что пріѣхавшихъ изъ Франціи, модныхъ господъ. «Варварскій народъ! дикая страна! Какое невѣжество!» восклицаетъ баринъ-французъ. «Я удивляюсь, душа моя: наша деревня такъ близко отъ столицы, а никто здѣсь по-французски не умѣетъ. Во Франціи отъ столицы верстъ за сто — всѣ по-французски говорятъ» замѣчаетъ и его достойная супруга. Возникшее «несчастье отъ кареты» въ пьесѣ кончается благополучно: благодаря шуту, Лукьянъ спасается отъ солдатчины и женится на Анютѣ, но серьезный, трагическій смыслъ пьесы нисколько не затушевывается авторомъ, и припѣвка шута:

Васъ бездѣлка погубила,
Но бездѣлка и спасла!

сохраняетъ все свое, для тогдашнихъ Лукьяновъ, глубоко трагическое значеніе при отвѣтѣ барина на вопросъ приказчика (когда Лукьянъ спасается отъ рекрутчины): «Изволили отдумать карету покупать?» «Нѣтъ! но у меня еще много людей и безъ него». Очевидно, для новой кареты одинъ «Лукьянъ» лишь будетъ замѣненъ другимъ.

Слабѣе вторая опера Княжнина, «Сбитеньщикъ». Она почти вся заимствована изъ комедіи Мольера «Школа женъ»: выведенныя лица, всѣ эти Болдыревы, Изведы, даже Власьевна и Фаддей работникъ—лишены жизненности, являются для русскаго зрителя только именами; лишенъ живыхъ, реальныхъ чертъ и самъ «сбитеньщикъ», видимо, заимствованный изъ «Севильскаго цырульника» Бомарше, вообще, по остроумному замѣчанію кн. Шаховского, «родившійся отъ брака съ француженкой». И все же общая «философія», которая излагается въ пьесѣ, и въ частности сбитеньщикомъ въ его нѣкогда знаменитой аріи—была болѣе чѣмъ реальна для современныхъ русскихъ зрителей:



«Театральное представленіе».
Изъ книги «Зрѣлище природы и художествъ» (X, С.-П. Б., 1790, № 46).

Все на свѣтѣ можно
Покупать,
Продавать!
Только должно
Осторожно
Поступать...
Люди всѣмъ торгуютъ,
Да и въ усъ не дуютъ... И т. д.

Комическія оперы Княжнина мы должны поставить тѣмъ выше, что рядомъ писались и такія произведенія въ этомъ родѣ, какъ оперы знаменитаго впослѣдствіи И. А. Крылова. Комическая опера Крылова «Кофейница» (1782—1784) написана плохимъ языкомъ, крайне искусственнымъ, — еще хуже стихи; лишь изрѣдка встрѣчаются слова чисто русскія, выхваченныя изъ живой рѣчи народа. Крайне искусственно и все содержаніе, весь характеръ пьесы: ни типовъ, ни характеровъ, выведенныя лица крайне шаблонны. Любопытно въ пьесѣ лишь стремленіе юноши-автора коснуться самаго больного мѣста тогдашней общественности: отношеній помѣщиковъ къ крѣпостнымъ; самодурство Новомодовой, какъ оно ни дико, ни мало-правдоподобно

изображается въ пьесѣ, могло не выходить изъ рамокъ реальныхъ «возможностей». Столь же слаба и другая опера Крылова, которая относится къ тому же времени: «Бѣшеная семья» (1786). Пьеса слишкомъ утрирована: бабушка, дочь, внучка, невѣстка,—всѣ мечтаютъ лишь о любви и влюбляются въ перваго попавшагося офицера. При игрѣ нѣкоторыя сцены могли быть комичны, но въ общемъ пьеса слишкомъ безсодержательна и шаблонна. Стихи также довольно посредственны, и никакъ не обѣщаютъ языка будущаго Крылова.

Важнѣйшимъ факторомъ, давшимъ нашей комической оперѣ второй половины XVIII вѣка особенно сильный толчокъ къ дальнѣйшему развитію, былъ притокъ чисто народнаго, даже простонароднаго элемента. Отчасти, можетъ быть, и въ этомъ случаѣ сказывалось то же иностранное вліяніе; ближайшими проводниками русскихъ мужиковъ на сцену въ извѣстной долѣ, безпорно, служили «пейзане» французской комической оперы. Въ русской комической оперѣ второй половины XVIII вѣка народный, или даже простонародный, элементъ впервые для нашей сцены выступилъ съ такой силой, и въ этомъ была причина успѣха. На зрителей вѣяло родной, русской деревнею, свѣжимъ, здоровымъ воздухомъ деревенскихъ полей, обстановкой простого быта, народныхъ обычаевъ; сцена представляла что-то близкое и родное. Все это, помимо новизны, необычности, вливало въ зрителей могучую струю народности, которая не могла не встрѣчать сочувствія и восторга. Впечатлѣніе еще болѣе усиливалось захватывающимъ вліяніемъ народныхъ пѣсенъ, самой ихъ мелодіей, напѣвами. Стремленіе русскаго театра къ русскому содержанію стало обнаруживаться у насъ уже съ 30—40 гг. XVIII вѣка; но лишь съ 70-хъ гг. этого вѣка стремленіе это пробуждается съ особой силой,—отчасти въ связи съ отмѣченнымъ уже нами общимъ вліяніемъ на нашу комическую оперу французскаго театра, отчасти подъ личнымъ вліяніемъ императрицы: Екатерина II не только вообще держалась того мнѣнія, что, народъ, который поетъ и пляшетъ, зла не думаетъ», но и непосредственно, сама, сочинила рядъ «ѳеатральныхъ представленій» именно въ этомъ родѣ. На первыхъ порахъ русскіе крестьяне нашей комической оперы являются совершенными «пейзанами», — Миловзорами и Плѣнирами, Любимами и Розанами; но въ общемъ довольно скоро псевдо-классическій идиллическій нарядъ съ нихъ спадаетъ, и они начинаютъ принимать довольно живыя реальныя черты, сохраняя на сценѣ часто даже свой крестьянскій жаргонъ.

Наиболѣе ранними и замѣчательными по силѣ вліянія были въ этомъ отношеніи двѣ пьесы этого рода: наиболѣе ранняя, которой принадлежало въ глазахъ современниковъ даже «первенство въ семъ родѣ стихотвореній на нашемъ языкѣ», представленная въ 1772 году, 26 августа, въ Царскомъ Селѣ, знаменитая «Анюта» М. В. Попова, и вскорѣ явившійся вслѣдъ за ней «Мельникъ колдунъ, обманщикъ и сватъ» (1779) А. О. Аблесимова.

Содержаніе «Анюты» М. В. Попова происходитъ въ деревнѣ. «Ѳеатръ представляетъ поле и деревню, окруженную лѣсомъ». Дѣйствующія лица: крестьянинъ Миронъ; его воспитанница Анюта, считающаяся его дочерью, въ дѣйствительности — подкинутая ему дочь бѣднаго дворянина; сосѣдскій помѣщикъ Викторъ, влюбленный въ Анюту; батракъ Мирона Филатка, выросшій у Мирона вмѣстѣ съ Анютой и также влюбленный въ нее,—хотя та его не терпитъ, любитъ Виктора. Миронъ хочетъ отдать Анюту за Филатку, пока, наконецъ, не обнаруживается дворянское происхожденіе Анюты, и она безпрепятственно выходитъ за Виктора. Въ содержаніе пьесы введено множество русскихъ народныхъ пѣсенъ, дѣйствительно народныхъ, какъ, напр.,

Бѣлолица, круглолица,
Красная дѣвица!
Изсушила, сокрушила,
Серце надсадила...

Языкъ въ пьесѣ—безъ стѣсненій: «страмецъ», «дуракъ», «уродъ», «скотина», «свинья», «мерзавецъ» и т. д., слышимъ изъ устъ даже Анюты; нерѣдко встрѣчаются и чисто крестьянскіе провинціализмы: зобать, толды, трыкъ, злохоманка и т. п. По поводу языка, отчасти и вообще стремленія автора къ реальности нѣсколько справедливыхъ замѣчаній объ оперѣ Попова было сдѣлано уже современникомъ въ «С.-Петербургскихъ Ученыхъ Вѣдомостяхъ» (1777 г., № 8). Неизвѣстный рецензентъ, отдавая пьесѣ должное въ «изрядномъ расположеніи и пріятности слога», также въ томъ, что ей «принадлежитъ честь первенства въ семъ родѣ стихотвореній на нашемъ языкѣ», тѣмъ не менѣе замѣчаетъ: «Справедливость побуждаетъ, однакожъ, насъ сказать, что героиня его пьесы, Анюта, во всей оперѣ разговариваетъ и мыслитъ благороднѣе, и правильнымъ нарѣчіемъ, нежели сколько могло позволить ея крестьянское воспитаніе; также, кажется намъ, что и крестьяне въ сей оперѣ разговариваютъ хотя и справедливымъ своимъ нарѣчіемъ, въ отдѣльныхъ провинціяхъ употребляемымъ, но для оперы сіе нарѣчіе кажется намъ нѣсколько дико. Стихотворцы хотя и обязаны въ такихъ случаяхъ подражать натурѣ, но имъ оставлена вольность избирать лучшую: а россійскіе крестьяне не всѣ одинакимъ нарѣчіемъ говорятъ. Есть провинціи, въ коихъ употребляютъ такое нарѣчіе, которое ни въ какой театральной пьесѣ не будетъ противнымъ нѣжному слуху зрителей. Впрочемъ, обѣ сіи погрѣшности, отъ неосторожности или обстоятельствъ произшедшія, легко могутъ быть извинены и почитаться маловажными въ сравненіи изрядства всей пьесы».

«Анюта» Попова имѣла громадный успѣхъ. Еще большій успѣхъ выпалъ на долю вскорѣ явившейся оперы А. О. Аблесимова: «Мельникъ-колдунъ,

обманщикъ и сватъ». Въ первый разъ пьеса была представлена въ Москвѣ, въ январѣ 1779 года и, по современному свидѣтельству, имѣла единственный въ своемъ родѣ успѣхъ. «Сія пьеса», читаемъ въ «Драм. Словарѣ» 1787 года, «столько возбудила вниманія отъ публики, что много разъ сряду была играна, и завсегда театръ наполнялся. А потомъ въ Санктъ-Петербургѣ была представлена много разъ у Двора, и въ случившемся на тогдашнее время вольномъ театрѣ у содержателя г. Книппера была играна сряду 27 разъ. Не только отъ національныхъ слушана, но и иностранцы любопытствовали довольно. Кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имѣла столько восхитившихся спектатеровъ и плесканія». Въ общемъ характерѣ, въ обрисовкѣ дѣйствующихъ лицъ и вообще въ реальности чисто народнаго элемента, пьеса нѣсколько уступала «Анютѣ» Попова; но вообще носила совершенно тотъ же характеръ. Дѣйствующими лицами и въ ней были русскіе крестьяне, на главномъ мѣстѣ и въ ней были «русскія народныя пѣсни»; передъ зрителями та же чисто деревенская обстановка: на сценѣ лѣсъ, поле, крестьянскіе дома, мельница, при ней телѣги съ мѣшками; чрезвычайно типична, между прочимъ, и эта клячонка Акундина, на которой тотъ едва дотащился до дому, и которая сама идетъ въ свои ворота. Въ III дѣйствіи на сценѣ цѣлый дѣвичникъ, съ цѣлымъ рядомъ свадебныхъ обрядовъ, множествомъ свадебныхъ пѣсенъ, которыя поются крестьянскими дѣвушками, подругами невѣсты, здѣсь же на сценѣ происходитъ и самое колдовство и т. д. Главныя дѣйствующія лица — старикъ-крестьянинъ и его жена, отецъ и мать невѣсты, колдунъ-мельникъ, — очерчены довольно живо, особенно мельникъ, этотъ плутоватый, но въ сущности очень добродушный и честный «колдунъ, обманщикъ и плутъ». Его «колдовство» въ сущности совершенно невинное: имъ онъ больше всего пользуется, чтобы «выпить»,— самъ по себѣ надъ этимъ колдовствомъ онъ даже подсмѣивается. Очень реальна въ старикѣ и мимолетная зависть къ барамъ, тотчасъ же уступающая болѣе философскому взгляду: «Барямъ-то рай жить, хоть разъ бы пожилъ такъ, какъ они. Да полно, — некошная живетъ и ихъ доля, бываетъ и имъ хлопотъ полонъ ротъ. Пропадай оно, не хочу быть въ баряхъ». Конечно, риѳмованные куплеты, которые въ обиліи распѣваютъ дѣйствующія лица, мало подходятъ къ ихъ роли крестьянъ; но они чаще всего поются «на голосъ» настоящихъ крестьянскихъ пѣсенъ, а иногда и совсѣмъ замѣняются подлинными пѣснями. Завязка, содержаніе пьесы незамысловаты: крестянинъ-однодворецъ Филимонъ проситъ мельника помочь ему жениться на Анютѣ, которую отецъ хочетъ выдать «за нашего брата, крестьянина», а мать, которой «какъ-то изстари случилось быть дворянскаго отродья»—непремѣнно за дворянина. Такъ какъ Филимонъ «однодворецъ», то плутоватый мельникъ сразу смекаетъ и устраиваетъ дѣло: отцу онъ выдаетъ жениха за «крестьянина», а вздорной Фетиньѣ, матери Анюты, за «дворянина», такъ какъ «однодворецъ»—

1825

Сего 20 Октября

ПРЕДСТАВЛЕНА БУДЕТЪ

НА РОССІЙСКОМЪ ТЕАТРѢ,

КОМЕДІЯ

БРАНЧИВОЙ,

и при ней

БАЛЕТЪ.

Начало будетъ въ 6 часовъ по полудни.

За входъ платить будутъ.

Въ паркетъ и ложи	по 1 руб.
Въ партеръ -	50 коп.
На верхней галлереѣ	25 коп.

Ложи отдаются:

въ первомъ ряду	на 8 персонъ	по 10 руб.
	на 6 —	8 —
во второмъ ряду	на 6 —	8 —
	на 5 —	6 —

Желающіе нанять ложи, благоволятъ присылать въ Луговую милліонную въ домъ подъ No. 55.

Ливрейные слуги впусканы быть не могутъ.

Афиша комедіи «Бранчивый».

Самъ помѣщикъ, самъ крестьянинъ,
Самъ холопъ и самъ бояринъ,
Самъ и пашетъ, самъ оретъ,—
И съ крестьянъ оброкъ беретъ.

Всѣ дѣйствующія лица говорятъ хорошимъ простонароднымъ языкомъ, который вполнѣ естественъ и въ устахъ этой тщеславной Фетиньи, которая ужъ двадцать лѣтъ какъ замужемъ за крестьяниномъ, и, повидимому, вполнѣ довольна своей судьбой.

Чисто бытовое простонародное содержаніе, рядъ картинъ изъ народнаго быта, захватывавшихъ чувство народныхъ, часто даже простонародныхъ

пѣсенъ, изображеніе множества разнообразныхъ обрядовъ, особенно свадебныхъ—все это заставляло зрителей на первыхъ порахъ совсѣмъ не замѣчать, что крестьяне, пляшущіе и распѣвающіе на сценѣ, сами по себѣ чаще всего лишены всякой жизни. Въ нашей комической оперѣ второй половины XVIII вѣка «народный элементъ» вообще часто является слишкомъ внѣшнимъ: общая обстановка крестьянъ, отношеніе крестьянъ къ помѣщикамъ и т. д. рисуются слишкомъ идиллически:

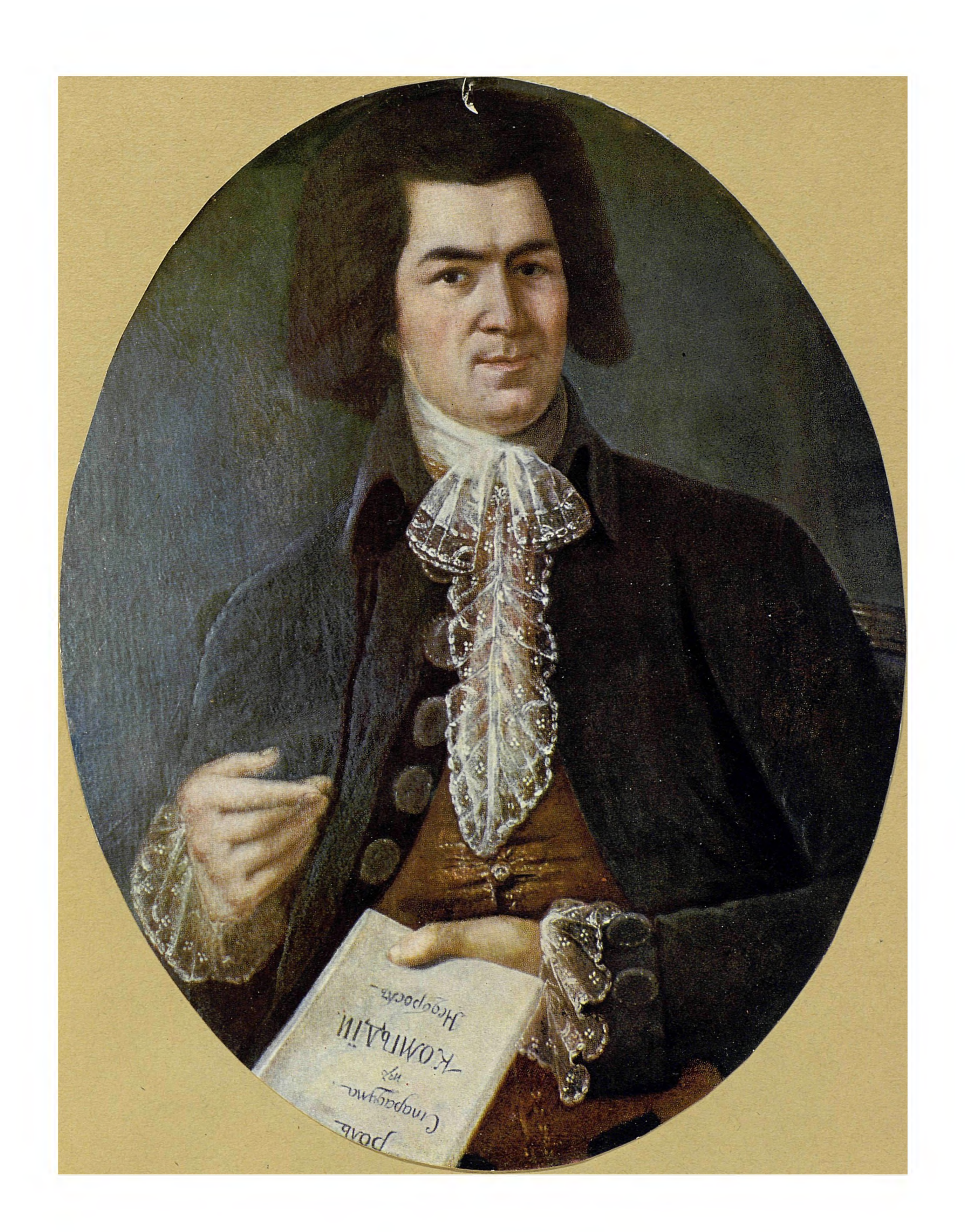
Мы живемъ въ щастливой долѣ,
Работая всякой часъ,—
Жизнь свою проводимъ въ полѣ,
И проводимъ веселясь!
Мы руками работаемъ,—
И за долгъ себѣ щитаемъ
Быть въ работѣ таковой:
Давъ оброкъ, съ насъ положенной,
Въ жизни мы живемъ блаженной,
За господской головой

распѣваютъ, напримѣръ, крестьяне, выведенные въ комической оперѣ В. Майкова «Деревенскій праздникъ» (1777). Довольство крестьянъ вызываетъ довольство и помѣщика: «Вотъ такъ-то мои подданные веселятся! «размышляетъ добродѣтельный помѣщикъ въ той же оперѣ, «и когда они веселы, тогда и я доволенъ и веселъ. Въ томъ-то и состоитъ прямое домостроительство, чтобъ крестьяне не раззорены были. Вить они такіе же люди» и т. д.

Но вообще идилліи въ нашихъ операхъ XVIII вѣка рѣдки. Гораздо чаще картины совершенно обратныя. Печальная струна довольно замѣтно звучитъ уже въ одной изъ наиболѣе раннихъ нашихъ оперъ,—въ «Анютѣ» Попова; еще съ большей силой выступаетъ эта нота въ многихъ другихъ операхъ, болѣе позднихъ. Замѣчательна въ этомъ отношеніи опера или «драма съ голосами» Николева «Розана и Любимъ» (1776). Замѣчательное произведеніе и вообще въ области тогдашней нашей комической оперы. По свидѣтельству современника, опера была играна «сразу четыре раза къ отмѣнному удовольствію публики» и «была много разъ аплодирована».

Большинство выведенныхъ лицъ, напримѣръ, Любимъ и Розана—лишены содержанія, являются отвлеченными формулами, ярлыками; болѣе живыми чертами обрисованъ лишь лѣсникъ. Безжизненна, слишкомъ напоминаетъ героевъ «слезныхъ драмъ» и фигура помѣщика Щедрова, являющагося сначала какъ бы трагическимъ «злодѣемъ», подъ конецъ, въ послѣднемъ явленіи пьесы, раскаивающагося, превращающагося вдругъ въ лицо «добродѣтельное», которое здѣсь же и поучаетъ. Но при всей слабости въ

Неизв. художникъ. К. П. Гамбуровъ (въ роли Стародума). Собраніе В. В. Протопопова.


роль
Стародума.
изъ
КОМЕДІИ
Недоросль.

психологической обрисовкѣ, пьеса важна своей обстановкой: вводитъ насъ въ самый центръ русской дѣйствительности XVIII вѣка, въ яркихъ краскахъ рисуя тяжелую долю тогдашняго русскаго крестьянина. Дѣйствующія лица рѣзко распадаются на двѣ группы: съ одной стороны, молодой крестьянинъ-рыбакъ (Любимъ), его невѣста-крестьянка (Розана), ея отецъ, Излѣтъ, старый солдатъ, бывшій въ походахъ «подъ туркомъ», крестьянинъ-лѣсникъ Семенъ, рыбаки и др.; съ другой—богатый помѣщикъ Щедровъ, его псари, многочисленная дворня, сѣнныя женщины барскаго двора и т. д. Случайно, на охотѣ, Щедровъ встрѣчаетъ Розану, плѣняется ею и подговариваетъ мѣстнаго лѣсника помочь ему овладѣть Розаной. Лѣсникъ колеблется; но двѣ-три лишнихъ чарки водки, которыя подноситъ ему молодой баринъ, рѣшаютъ дѣло: лѣсникъ указываетъ, гдѣ скрывается Розана, и ту, вмѣстѣ съ женихомъ, псари приводятъ къ барину. Послѣдній, мало стѣсняясь присутствіемъ жениха, любезничаетъ съ Розаной, уговариваетъ ѣхать къ нему, когда же Розана, несмотря на всѣ уговоры, хочетъ идти домой, Щедровъ вдругъ приказываетъ своимъ псарямъ, указывая на Розану:

«Въ карету! А его (указывая на Любима) держите, пока уѣду!..»

Псари схватываютъ, одни Любима, другіе Розану, сажаютъ Розану въ карету,—и баринъ ее увозитъ. «Пустите меня, или вы не христіане!» кричитъ Любимъ. «Намъ что велятъ, то и дѣлаемъ», отвѣчаютъ послѣдніе. Барская карета скрывается, и псари отпускаютъ Любима: «Прощай! теперь дѣлай, что хочешь». Что баринъ увезъ Розану, тотчасъ узнаетъ ея отецъ и сначала не хочетъ вѣрить: Щедровъ извѣстенъ за добраго, хорошаго помѣщика. Но скоро онъ убѣждается въ несчастіи, съ горечью произнося: «Такъ вотъ добродѣтели-то знатныхъ бояръ! Коли не разоряютъ сосѣдей, увозятъ дѣвокъ!» Старикъ-солдатъ съ угрозами хочетъ идти за дочерью къ помѣщику: лѣсникъ убѣждаетъ этого не дѣлать,—происходитъ характерная сцена:

Лѣсникъ. Ты, право, братъ, съ ума спятился: ну, куда ты хочешь идти? Вить тамъ такъ тѣ приколошматятъ, что и до могилы не забудешь! Намъ ли, свиньямъ, съ боярами возиться? а Щедровъ дворянинъ вить не на шутку.

Излѣтъ. Дворянинъ! да что жъ, что онъ дворянинъ? я видалъ и государей; я проливалъ за нихъ кровь мою; я самъ служилъ при лицѣ ихъ; я знаю, каковы имъ наши слезы; такъ я и на дворянина судъ найду!.. Небось, затрясется и дворянинъ, съ такимъ дѣломъ стать передъ судомъ земного бога!

Лѣсникъ. Право-ста, Излѣтъ, по пустякамъ хорохоришься; вить у него тамъ тысяща душъ; а псарей, псарей-та и нивѣдь числа!..

Излѣтъ (поетъ): Правымъ силы не ужасны,

Правдѣ царской мы подвластны,—
Въ ней защиту я найду!..
 Предъ царицею паду,
Передъ ней открою раны,—
Грудь открывши я свою,
Донесу я, какъ тираны
Дочь похитили мою!..

Солдатъ уходитъ, а лѣсникъ, оставшись одинъ, прозаически размышляетъ: «Да вить до Бога-то высоко, а до царя далеко; а когды тѣ хочется, такъ поди-сѣ пожалуй, знать ты ощо у баръ-то въ передѣлѣ не бывалъ! Вить это, братъ, не подъ туркомъ: тутъ такъ тѣ отдубасятъ, что развѣ инда-на-поди!

Послѣ ухода солдата-отца, къ лѣснику съ плачемъ прибѣгаетъ младшая сестренка Розаны (Милена), умоляя его идти съ ней на барскій дворъ за Розаной. Лѣснику и самому теперь жалко похищенной дѣвушки, которую къ тому же онъ самъ и выдалъ. Плачъ дѣвушки-подростка окончательно трогаетъ лѣсника, и онъ рѣшаетъ идти за Розаной,—надо лишь на случай, замѣчаетъ онъ, взять топоръ:

Вить надо тамо драться.
Дай взять мнѣ хоть топоръ.

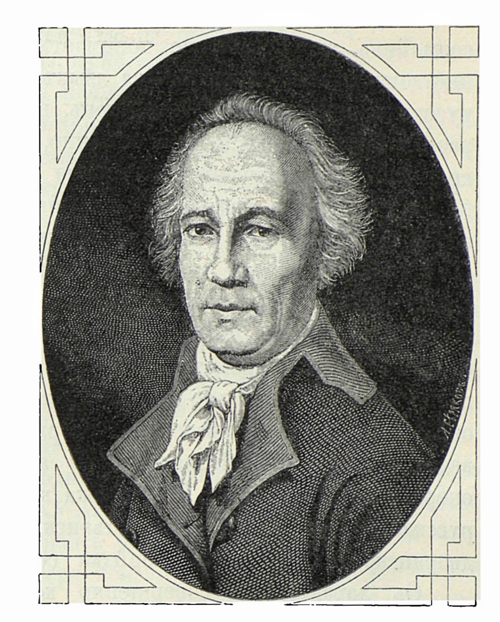
Лѣсникъ хорошо сознаетъ, на что онъ идетъ; но онъ жертвуетъ собой:

Ну, что жъ, хоть и побьютъ—
Хоть до смерти убьютъ?..
Веселья жить не многа,—
Мнѣ смерть-алтынъ!..
Готовъ съ тобой на ножъ!

самымъ рѣшительнымъ образомъ объявляетъ онъ дѣвочкѣ, дѣлаетъ послѣднія приготовленія, чтобы идти на барскій дворъ, захватываетъ топоръ, хотя сомнѣнія, страхъ, колебанія его не покидаютъ. Но вотъ среди послѣднихъ сборовъ у лѣсника вдругъ мелькаетъ мысль,—онъ совершенно успокаивается и съ полной рѣшимостью идетъ на барскій дворъ. «Тьфу! пропасть!» восклицаетъ онъ: «не дуракъ ли я? чево боялся?»

Какъ словно велъ старуху...
Да эту какъ вострухy
Мнѣ къ барину отвесть,—
Анъ денегъ у себя
И въ вѣкъ не перечесть!

лѣсникъ рѣшилъ свести къ «доброму» барину и ея сестренку-подростка—и быстро съ нею уходитъ. Въ слѣдующемъ дѣйствіи мы въ усадьбѣ помѣщика Щедрова. На барскій дворъ врывается отецъ Розаны и ея женихъ, Любимъ; старикъ-солдатъ требуетъ отдать дочь, или онъ пойдетъ къ самой царицѣ. Любимъ, видимо, рѣшился на все. Тотъ и другой врываются въ комнаты, въ тотъ моментъ, когда Щедровъ на колѣняхъ умоляетъ Розану полюбить его. Хотя люди Щедрова тотчасъ окружаютъ старика-солдата и Любима, но въ самомъ Щедровѣ вдругъ пробуждается совѣсть, а, можетъ быть, и страхъ: онъ вдругъ смягчается, даже превращается въ благодѣтеля, не только соглашается на свадьбу Любима и Розаны, но и даетъ имъ «сто рублей». Какъ знакомый, очевидно, и съ Руссо, Щедровъ при этомъ поражается «нѣжностью человѣческаго сердца» въ крестьянахъ: «Природа!» восклицаетъ онъ: «въ комъ сокрываешь ты прямую нѣжность человѣческаго сердца, прямую вѣрность, которая для того только презираема въ городахъ, что не умѣютъ ею наслаждаться». Какъ разъ въ этотъ патетическій моментъ входитъ лѣсникъ съ Миленой:


А. Т. Болотовъ.

Лѣсникъ. Отецъ мой! вотъ тѣ и еще синица...

Щедровъ (въ смущеніи). Слова его раздираютъ мое сердце! судьба нарочно его привела ко мнѣ, чтобъ въ наказаніе умножить стыдъ мой...

Мужикъ-лѣсникъ является въ пьесѣ типомъ, обрисованнымъ довольно вѣрно, не лишеннымъ живыхъ реальныхъ чертъ. Онъ знаетъ жизнь и видалъ, очевидно, всякіе виды. Жизнь его самого не изъ легкихъ: одно утѣшеніе—выпить! Виномъ подкупаетъ его и баринъ. Онъ выдаетъ барину скрывшуюся Розану, вскорѣ, въ надеждѣ на хорошее вознагражденіе, приводитъ къ нему и другую «синицу». Но вообще это—человѣкъ не злой; онъ лишь хорошо знаетъ, что такое «баринъ», и какъ трудно крестьянину или какому-нибудь старому солдату съ нимъ тягаться. Какъ бывалый человѣкъ, лѣсникъ не видитъ большой бѣды и въ томъ, что молодому «доброму» барину полюбилась крестьянка: съ своей, крестьянской, точки зрѣнія онъ какъ бы даже

сожалѣетъ. что Розана не понимаетъ своего «счастья». Большимъ достоинствомъ пьесы служитъ и ея языкъ: чисто русскій, съ примѣсью чисто русскихъ, крестьянскихъ оборотовъ, пословицъ. Что касается арій, которыя распѣваются въ пьесѣ, онѣ, конечно, являются очень странными въ устахъ крестьянъ, но отличаются легкостью стиха.

Но не одинъ только «народный» или «простонародный» элементъ, съ оттѣнкомъ соціальнаго, придавалъ нашей комической оперѣ второй половины XVIII вѣка серьезное значеніе: наша комическая опера и вся цѣликомъ, всѣмъ своимъ содержаніемъ, выводимыми въ ней типами, затрагиваемыми темами, переходила иногда въ комедію-водевиль, комедію-фарсъ, вообще небольшое и чисто драматическое произведеніе, въ которомъ элементъ музыки, пѣнія не игралъ сколько-нибудь существенной роли, а интересъ, главнымъ образомъ, сосредоточивался на содержаніи, общемъ ходѣ дѣйствія, на выведенныхъ лицахъ. Являясь такой комедіей-водевилемъ, наша комическая опера второй половины XVIII вѣка касалась довольно различныхъ сторонъ русскаго быта: рядомъ съ крестьянскимъ сословіемъ чаще всего выступаетъ дворянское и купеческое; изрѣдка солдаты, матросы и т. д.

Съ характеромъ совершенно комедіи-водевиля является «комическая опера» В. А. Левшина—«Мнимые вдовцы» (1794). Пьеса эта едва ли не передѣлана съ какого-нибудь иностраннаго образца; живыхъ, реальныхъ чертъ въ ней мало. Содержаніе чисто водевильное: пожилые супруги, бывшіе очень долгое время въ разлукѣ, вдругъ получаютъ извѣстіе каждый о смерти другого. Слегка погоревавши, оба очень скоро утѣшаются и начинаютъ ухаживать за молодыми, одинъ считая себя вдовцомъ, другая вдовою. Окружающіе рѣшаютъ позабавиться надъ ними, намѣренно усиливаютъ ихъ заблужденія, подстраиваютъ даже «свиданія»,—и затѣмъ, подъ конецъ, среди самыхъ горячихъ объясненій, вдругъ оказывается, къ большому прискорбію «вдовцовъ», что у одного вполнѣ здравствуетъ его пожилая супруга, у другой—ея старый, почтенный супругъ. Рядомъ съ беззаботнымъ комизмомъ опера не лишена и «морали», хотя послѣдняя выражается больше иронически,— въ такихъ, напр., замѣчаніяхъ дѣйствующихъ лицъ: «Повѣрьте мнѣ,—притворство составляетъ единственный узелъ, которымъ держится всякое общество. Съ помощію притворства люди свѣтскіе цалуются, какъ братья; соперницы встрѣчаются съ ласковою усмѣшкою, а сочинители кланяются другъ другу еще издалека! Чрезъ притворства новыя знакомства получаютъ видъ дружества, а вкоренѣлая злоба остается непримѣтною» и т. д. При общей безличности содержанія, въ пьесѣ есть, повидимому, и болѣе близкія русскія черты. Не лишено, напр., значенія дѣлаемое однимъ изъ дѣйствующихъ лицъ указаніе на то, какими ближайшими источниками пользовались иногда наши тогдашніе составители оперъ, особенно въ цѣляхъ «чувствительности»: Чтобъ больше «подѣйствовать надъ сердцемъ мнимой вдовушки», однимъ изъ

дѣйствующихъ лицъ піесы пишется опера, въ которой «будетъ представлена греческая вдова, оплакивающая кончину мужа,—сюжетъ взятъ изъ Повѣсти о седьми мудрецахъ». Многочисленныя наши «гисторіи» и «повѣсти», дѣйствительно, повидимому, и теперь, во второй половинѣ XVIII вѣка, служили, какъ и раньше, при Петрѣ В., ближайшими источниками для нашего репертуара и, въ частности, для комическихъ оперъ. Нельзя не отмѣтить въ пьесѣ и иронической насмѣшки надъ развившейся въ русскомъ обществѣ страсти къ народнымъ мелодіямъ и пѣснямъ. «Нынѣ вкусъ странный,—замѣчаетъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ:—ничево не нравится! Сочинителю и компанисту надобно такъ себя учреждать, чтобъ всякой сбитеньщикъ и всякая коровница, съ первова разу, пѣть могли». Не лишена, кажется, извѣстнаго реальнаго значенія для тогдашнихъ нашихъ «композиторовъ» и фигура выведеннаго въ пьесѣ музыканта Глупилова, который у барыни и писарь, и артистъ, и горькій пьяница.

Отводя широкое мѣсто простонародному, крестьянскому элементу, наша комическая опера второй половины XVIII вѣка вообще довольно широко захватывала и другія сословія, превращаясь совершенно въ нынѣшній «водевиль». Такова, напр., комическая опера неизвѣстнаго «Колдунъ, ворожея и сваха» (1791). Дѣйствіе взято изъ купеческой среды. Очень живо, хотя и шутливо, выводятся типы богатаго купца Суевѣрова и его жены. По словамъ ихъ дочери, оба — полны суевѣріями. Отецъ никакъ не хочетъ выдать дочери прежде, чѣмъ не отыщетъ «хорошаго и знающаго колдуна, отъ котораго бы можно узнать, кто Надюшѣ (дочери) суженый будетъ, — безъ этого она хоть вѣкъ въ дѣвкахъ сиди!» Съ этимъ споритъ, однако, его жена, которая, напротивъ, за тѣмъ же самымъ хочетъ обратиться къ ворожеѣ: «Ворожея всегда лучше скажетъ, нежели колдунъ!—споритъ она съ мужемъ:—«Колдуны обманываютъ, а ворожеи говорятъ правду!» и т. д.

Реально-бытовой элементъ въ пьесѣ постоянно переплетается съ элементомъ чисто народнымъ: передъ зрителями празднуется дѣвичникъ, дѣвушки поютъ свадебныя пѣсни, на сценѣ рядъ свадебныхъ обрядовъ; въ одной сценѣ передъ зрителями происходитъ и самое «колдовство», при чемъ въ уста «колдуна» неизвѣстный авторъ пьесы вкладываетъ едва ли не подлинный народный заговоръ: «Разступитесь вы, горы высокія, вы раздайтесь, пропасти великія! ты взволнуйся, море синее, приклонитесь вы, лѣса дремучіе и всѣ травушки зеленыя! Заревите вы, звѣри лютые, вы подуйте, вѣтры буйные, загремите, громъ и молнія!—ты явись ко мнѣ, кривой бѣсъ, старшій демонъ надъ всѣми адскими жителями»...

Наша «комическая опера» второй половины XVIII столѣтія иногда переходила не только въ комедію-водевиль, но и въ настоящую комедію, въ которой комическій элементъ не только самъ по себѣ являлся очень сильнымъ, но и вообще довольно широко захватывалъ бытъ выводимой среды,

рисовалъ передъ зрителями жанровыя картинки въ очень широкихъ рамкахъ, съ цѣлымъ рядомъ живыхъ, совершенно реальныхъ лицъ и типовъ, при чемъ и самый комическій элементъ являлся исключительнымъ, подергивался мѣстами оттѣнкомъ самаго неподдѣльнаго трагизма. Замѣчательной піесой въ этомъ отношеніи является комическая опера неизвѣстнаго автора, напечатанная въ 1791 г. подъ заглавіемъ «Невѣста подъ фатой». Трагикомическое содержаніе пьесы основывается, повидимому, на случаѣ слишкомъ анекдотическомъ, но при извѣстныхъ условіяхъ, пожалуй, не невозможномъ. Передъ нами—двѣ свадьбы, при чемъ обѣ невѣсты изъ одного дома: богатый купецъ одновременно выдаетъ дочь и племянницу. За первой даетъ 10 тысячъ; за второй—тысячу. Отцы жениховъ, въ домахъ которыхъ происходятъ свадьбы, живутъ черезъ улицу, одинъ противъ другого. Дѣйствіе открывается двумя свадебными процессіями. «Видны вдали театра идущіе: женихъ и невѣста съ причтомъ, а именно тысяцкой напереди, за нимъ дружка, съ бородой, двумя бѣлыми платками черезъ плеча, накрестъ перевязанъ; въ рукахъ у него пучокъ прутьевъ. За нимъ женихъ ведетъ невѣсту, которая закрыта фатою. Позади дядька съ свахою, нѣсколько сродниковъ за ними. Какъ скоро занавѣсъ откроется, то въ домѣ зачнутъ стучать въ тазы и сковороды, и поютъ пѣсни, и выходятъ встрѣчать отецъ и мать съ хлѣбомъ и солью. Отецъ держитъ ковригу хлѣба съ солью, мать пару калачей, связанныхъ лентою. Молодые, приближаясь, кланяются въ ноги, цѣлуютъ хлѣбъ и калачи, и съ отцомъ и съ матерью цѣлуются, и входятъ въ домъ Агаѳона (отецъ одного изъ жениховъ). Въ томъ и другомъ домѣ, у жениховъ, слышится пѣніе:

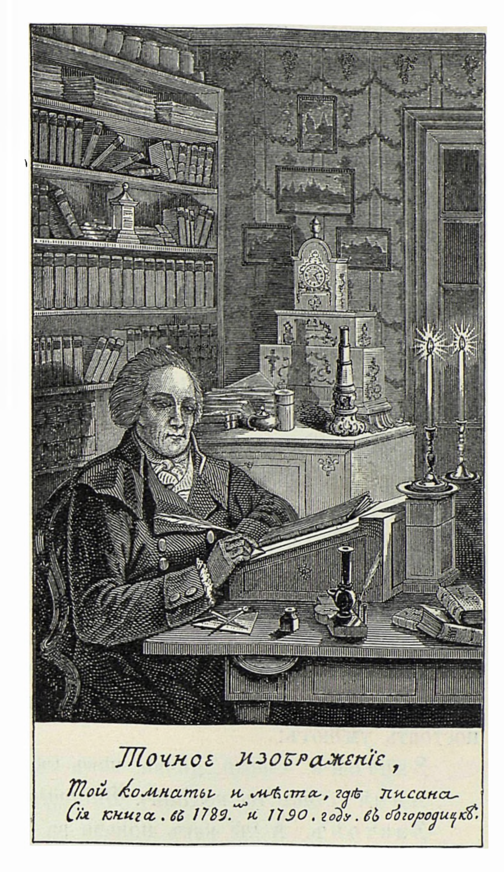
Веселъ, я веселъ севоднишній день,
Радостенъ, радостенъ теперешній часъ!..

(приводится текстъ пѣсенъ сполна). Оныя пѣсни, попеременно, въ обоихъ домахъ повторяютъ нѣсколько разъ». Веселыя свадебныя пѣсни вскорѣ, однако, смѣняются самой неподдѣльной трагедіей: дѣло въ томъ, что оба жениха обвѣнчаны съ нелюбимыми невѣстами, при чемъ одинъ любитъ невѣсту другого. На сцену выходитъ одинъ изъ нихъ, Тарасъ, только что обвѣнчанный на нелюбимой Аннѣ, въ то время, какъ его милая Ѳенюша повѣнчана съ нелюбимымъ ею Мирономъ, который, напротивъ, «страстенъ» къ Аннѣ. Является на сцену и Миронъ. Оба «молодые»—старые друзья, но теперь не знаютъ, что дѣлать, и оба поютъ:

Люблю твою жену я,—
Любимъ я ею.
Любишь мою жену ты,—
Любимъ ты ею.

Пришла теперь бѣда,
Нещастны навсегда.
Пришла теперь бѣда,—
Что дѣлать? другъ, скажи!..

Оба въ отчаяніи. «О ужасное состояніе!»—восклицаетъ одинъ изъ нихъ: «желать или себѣ, или другому смерти!» Но вотъ Тарасу приходитъ счастливая мысль. «Слушай», говоритъ онъ вдругъ своему другу: «я уступлю тебѣ мою жену, ты мнѣ свою уступи!» Миронъ пораженъ: «Ты отъ любви съ ума съѣхалъ!» отвѣчаетъ онъ; Тарасъ, однако, настаиваетъ: «Послушай: я Анны не люблю, и рѣшился съ нею вѣчно не жить! Скажу, что испорченъ, а ты сдѣлай то жъ съ Ѳедосьею. Тайну сію сокроемъ мы четверо въ своихъ сердцахъ». Миронъ соглашается, и дальнѣйшее идетъ быстро. На сцену выбѣгаетъ отецъ одного изъ обвѣнчанныхъ, Финогенъ, обращаясь къ отцу другого, Агаѳону: «Ахъ, батюшка, нещастье! Дѣти испорчены!



А. Т. Болотовъ.

Агаѳонъ. Какъ! и у тебя?..

Финогенъ. А развѣ и у васъ?..

Агаѳонъ. Да, онъ животомъ катается, а молодая онѣмѣла...

Финогенъ. И у насъ слово въ слово тожъ»...

Чтобы поскорѣе «захватить», рѣшаютъ, какъ можно скорѣе, обратиться къ Ѳомкѣ-докѣ, мѣстному колдуну: «онъ посмотритъ на воду, авось отходитъ»... Во 2-мъ дѣйствіи на сценѣ происходитъ самая ворожба. Ѳомка-дока «кладетъ въ воду камень извести, — вода начинаетъ шипѣть, идетъ паръ; дока прыгаетъ черезъ тазъ, произнося: гуранъ, буранъ, дуранъ, куранъ, велеаръ, веелзеуръ и т. д. Остановясь, шепчетъ; требуетъ невѣстинъ поясъ и жениховъ кушакъ, и т. д. Дѣйствіе ворожбы обнаруживается почти тотчасъ же: на сцену вбѣгаетъ мать Мирона (одного изъ молодыхъ), Лукерья, и поздравляетъ мужа: «Хозяинъ, хозяинъ, веселись! Сынъ здоровъ и веселъ, и молодая тожъ! Дѣло сдѣлано! — Финогенъ: Ну, теперь какъ гора съ плечъ сва-

лилась! спасибо тебѣ, Ипатьичъ, что поворожилъ!.. — Дока: Мы и не такія дѣла дѣлаемъ». Слѣдующее дѣйствіе открывается, однако, совершенной неожиданностью: въ то время, какъ всѣ радуются, что съ молодыми послѣ ворожбы все обошлось отлично, восторгаются искусствомъ Ѳомки-доки: «Какія чудеса надѣлалъ этотъ мельникъ! удивилъ окаянной!.. То-то колдунъ! то-то кореньщикъ!»—среди этихъ ликованій вбѣгаетъ сваха Авдотья съ крикомъ: «Бѣда за бѣдой!..

Агаѳонъ. Что, что, что такое?..

Авдотья. Мы обмануты, — невѣста не наша!..

Агаѳонъ. Какъ не наша?!..

Авдотья. Мы хотѣли женить Тараса на Аннѣ, а у насъ очутилась Ѳедосья!» Тотъ не вѣритъ; дѣло, однако, подтверждается: приходитъ отецъ Мирона и тоже объявляетъ: «Невѣста моего сына досталась твоему, а твоего—моему». Оказывается, дѣло обошлось для молодыхъ вполнѣ благополучно: и Тарасъ, и Миронъ каждый обвѣнчаны на своей милой. Агаѳонъ, купецъ богатый и смѣтливый, желавшій женить своего сына на Аннѣ, за которой десять тысячъ, а не на Ѳедосьѣ, за которой лишь тысяча, приходитъ въ бѣшенство, и заподозрѣваетъ со стороны сватьевъ злонамѣренный обманъ; онъ грозитъ идти къ пріятелю, секретарю Хваталову, съ жалобой. Сначала, однако, хочетъ узнать, какъ все это случилось. Зовутъ обвѣнчанныхъ молодухъ, а также Златона (отца Анны и дяди Ѳедосьи). Происходитъ забавная сцена, — обѣ молодухи, замѣтимъ, обучены грамотѣ и, повидимому, за себя постоять умѣютъ:

Златонъ. Скажи, дочка, какъ ты попала за Мирона?

Анна (ставъ на колѣни). Виновата, сударь, батюшка!..

Златонъ. А ты какъ попала за Тараса?

Ѳедосья (ставъ на колѣни). Виновата, сударь, дядюшка!..

Татьяна (мать одного изъ молодыхъ). Такъ, змѣи подколодныя, виновата!.. Да скажите, какъ и что вы сдѣлали?

Ѳедосья. То, что законъ, любовь и честь намъ присовѣтовали...

Анна. Исполнили божеской, царской и человѣческой законъ!

Татьяна (Златону). Вотъ до чего грамота-та довела. Онѣ говорятъ ужъ, какъ секретари!..

Наконецъ, молодухи объясняютъ: «Какъ къ вѣнцу насъ весть, то успѣли мы платьемъ обмѣниться; а какъ закрыты были фатами, то никто насъ и не узналъ, и такъ мы благополучно свое намѣреніе исполнили. Теперь просимъ насъ простить, ибо разженить насъ безъ нашего согласія не можно.

Златонъ и Татьяна. Будьте вы прокляты, окаянныя!..»

Далѣе—сцена между стариками: Агаѳонъ, который имѣлъ въ виду получить для сына за женой десять тысячъ, настаиваетъ на этихъ тысячахъ, грозитъ судомъ: «Лучше соглашусь двадцать тысячъ протягать». Отецъ Тараса, че-

Сцены изъ трагедіи Императрицы Екатерины II «Начальное управленіе Олега».



Меня вѣнцы нетлѣнные ожидаютъ въ вѣчности. Дѣйс: 2. Явл. 7.



Договоромъ симъ, ты Государь получишь дань, выгоды и торговлю. Дѣйст. 4. Явл. 4.

ловѣкъ бѣдный, оказывается гораздо великодушнѣе своего свояка: онъ объявляетъ, чтобы дали его сыну лишь тысячу, а сыну Агаѳонову десять тысячъ. Агаѳонъ вполнѣ доволенъ: «Мнѣ все равно, хоть Анна, хоть Ѳедосья — лишь бы деньги въ домѣ были»... Златонъ, однако, удовлетворяетъ всѣхъ: принужденный дать за племянницей десять тысячъ, онъ объявляетъ, что за дочерью онъ даетъ двадцать тысячъ. Общее ликованіе и мораль:

Любви подвластны всѣ сердца,—
Глупаго, какъ и мудреца!

Изложенная опера — одна изъ лучшихъ въ нашемъ репертуарѣ XVIII вѣка. Помимо обильнаго народнаго элемента, многочисленныхъ свадебныхъ обрядовъ, пѣсенъ, колдовства и т. д. очень ярко обрисованы и самыя дѣйствующія лица, всѣ отличающіяся необычайной реальностью. Эти старики-купцы, свекровь Татьяна, сыновья — «молодые», покорный Миронъ и болѣе рѣшительный Тарасъ, обѣ молодухи, которыя при всей обычной покорности въ рѣшительную минуту говорятъ, «какъ секретари»,—свахи, наконецъ, и этотъ «колдунъ-дока» Ѳома. Нельзя не подчеркнуть и общую широту замысла пьесы: крайнюю близость «комическаго» къ весьма возможному «трагическому», въ которое такъ счастливо, но и такъ случайно не перешло «комическое»; содержаніемъ пьесы служитъ не только мелкій «смѣшной» водевильный случай, но и весьма серьезная черта всего быта.

По реальной, чисто художественной обрисовкѣ дѣйствующихъ лицъ и общему приближенію «водевиля къ комедіи» еще выше сейчасъ изложенной пьесы—знаменитая комическая опера Матинскаго: «С.-Петербургскій Гостинный дворъ». Опера написана была въ 1779 году и имѣла въ свое время необычайный успѣхъ—держалась на сценѣ до 20-хъ гг. XIX столѣтія. На особый успѣхъ оперы указываетъ и «Др. Словарь»: «Часто сія опера,—замѣчаетъ онъ,—представляется на россійскихъ театрахъ, какъ въ Санктъ-Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ. Когда въ первый разъ отдана была на театръ сочинителемъ въ Санктъ-Петербургѣ содержателю вольнаго театра Книпперу, то была представлена разъ до пятнадцати сряду, и никакая пьеса не дала ему столько прибытка, какъ оная». Опера Матинскаго была поставлена въ первый разъ 26 декабря 1779 года, всего черезъ нѣсколько мѣсяцевъ послѣ постановки «Мельника» Аблесимова, и между тѣмъ какая громадная разница между двумя этими произведеніями! Въ оперѣ Аблесимова зрителей подкупалъ, главнымъ образомъ, элементъ народныхъ пѣсенъ; самыя лица, при всей ихъ «народности», мѣстами отзываются искусственностью; въ оперѣ Матинскаго, напротивъ, все полно жизни, поразительной правдивости. Видно, что пьеса написана авторомъ, хорошо знающимъ рисуемый имъ бытъ, много и долго его наблюдавшимъ. Простонародный элементъ не только занимаетъ и

въ ней видное мѣсто, но достигаетъ высшей степени реальности: на сценѣ поются подлинныя народныя пѣсни, въ точности выполняется цѣлый рядъ свадебныхъ обрядовъ и т. д. Къ элементу «народности» въ пьесѣ Матинскаго присоединялся въ извѣстной степени даже какъ бы элементъ художественности: всѣ выведенныя лица отличаются замѣчательной реальностью, полны правды и естественности. Сквалыгинъ — вполнѣ оправдываетъ свою фамилію: передъ нами скупецъ-жидоморъ, пользующійся безсовѣстно всякимъ малѣйшимъ случаемъ, чтобы вымучить копейку. У Сквалыгина относительно этого—даже цѣлая теорія: всякія соображенія о чести онъ сознательно считаетъ глупостью; если совѣсть въ немъ случайно когда просыпается, онъ ее тушитъ безъ сожалѣнія. Купецъ, по его взгляду, прежде всего — «всячески обогащаться долженъ». Свое жидоморство Сквалыгинъ не прочь прикрыть и религіозностью. Такова же и его жена: «во святой часъ архангельской!»—набожно крестится она, когда ея мужъ и новый зять совершаютъ преступленіе, первый отрѣзывая у векселя поручительство, а второй—подчищая другой вексель на оборотѣ. Очень живо рисуется передъ нами и Крючкодѣй-сутяга, кляузникъ, безъ чести и души. Съ бѣднаго мужика запрашиваетъ онъ 80 рублей, но потомъ беретъ и 40 алтынъ, такъ какъ больше у того нѣтъ. Пѣсня Крючкодѣя подьячаго:

Ахъ, что нынѣ за время,—
Взятокъ брать не велятъ!—

въ свое время пользовалась огромной популярностью. «Ее когда-то знали наизусть», замѣчаетъ Лонгиновъ: «можетъ быть, больше, чѣмъ въ наше время знаютъ куплеты водевилей, пользующихся самымъ большимъ успѣхомъ». Хавронья, невѣста, нѣсколько груба, но, кажется, тоже не выходитъ изъ предѣловъ подлинной, живой дѣйствительности; въ выраженіяхъ она не церемонится съ матерью, къ тому же и не любитъ жениха, за котораго идетъ. Чрезвычайно живо рисуется въ пьесѣ свадебная пирушка, которая происходитъ въ домѣ Сквалыгина, при чемъ нигдѣ и ни въ чемъ у автора нѣтъ шаржа. Не совсѣмъ естественнымъ кажется лишь нарушеніе свадебнаго пира истцами, хотя, можетъ быть, это было вполнѣ въ нравахъ того времени, особенно въ отношеніи къ такимъ людямъ, какъ Сквалыгинъ, тѣмъ болѣе, что финалъ сцены, когда и Сквалыгинъ, и Крючкодѣй, чтобы выпроводить непрошенныхъ гостей, вдругъ прикидываются совершенно пьяными и при нихъ валятся спать, какъ нельзя болѣе соотвѣтствуетъ выведеннымъ типамъ. Языкъ чисто русскій, простонародный, какимъ обыкновенно говорятъ купцы; впрочемъ, есть и провинціализмы: базгалы, буркальце. Мужикъ говоритъ на своемъ мѣстномъ, новгородскомъ нарѣчіи, съ цоканьемъ: церезъ, баценька и т. д. Главнымъ достоинствомъ пьесы Матинскаго является ея необычайная

правдивость, реальность содержанія и типовъ. Она почти совершенно свободна отъ всякаго вліянія господствовавшей въ то время у насъ псевдо-классической теоріи, какъ равно и болѣе поздней «слезной драмы».

По дошедшимъ указаніямъ, тому же автору принадлежали еще двѣ комическія оперы: «Перерожденіе» (1777) и «Тунисскій паша» (1779). Послѣдняя не сохранилась, но отличалась, повидимому, большими достоинствами. «Сія пьеса часто была играна какъ въ С.-Петербургѣ, такъ и въ Москвѣ», замѣчаетъ о ней «Драм. Словарь» 1787 года. Въ немъ же указывается: «сочинена Матинскимъ, собственнымъ человѣкомъ графа Ягужинскаго, сочинителемъ оперы Гостиннаго двора (sic)». Очевидно, и эта опера была написана авторомъ, когда онъ былъ еще крѣпостнымъ, какъ и первая, о которой въ томъ же «словарѣ» точно указывается: «сочинена путешествующимъ въ Италіи крѣпостнымъ человѣкомъ графа Ягужинскаго Матинскимъ, и на музыку также имъ положена къ крайнему удовольствію нашего времени». Что касается оперы «Перерожденіе», въ ней нѣтъ ничего, что бы могло показать, что она принадлежитъ автору «Гостиннаго двора»: съ послѣдней она не имѣетъ ничего общаго. Сопоставленіе двухъ этихъ пьесъ любопытно лишь въ томъ отношеніи, что показываетъ, какъ быстро эволюціонировала наша комическая опера. Въ то время, какъ опера «Перерожденіе» лишена почти всякаго содержанія, напоминаетъ собой чуть не Сумароковскія еще произведенія въ этомъ родѣ, въ «Гостинномъ дворѣ» наша комическая опера достигаетъ высшаго пункта своего развитія: комедія-водевиль переходитъ на почву серьезной комедіи, выводитъ съ необычайной правдой, реальностью, можно сказать, даже художественностью, цѣлый рядъ очерченныхъ лицъ и характеровъ. Между прочимъ, современникъ отмѣчаетъ, что опера «Перерожденіе» была—«изъ первыхъ на московскомъ театрѣ оригинальныхъ съ музыкою изъ русскихъ пѣсенъ представленной». И далѣе, въ особомъ примѣчаніи, онъ прибавляетъ: «Прежде сей оперы никакихъ еще оперъ на московскомъ театрѣ не играли, и не прежде оную играть рѣшились, какъ испрося у публики позволеніе сдѣланнымъ особливо на сей случай Разговоромъ, между большою комедіею и сею оперою» («Драм. Сл.»). Такимъ образомъ и первая опера Матинскаго произвела на театрѣ своего рода эпоху.

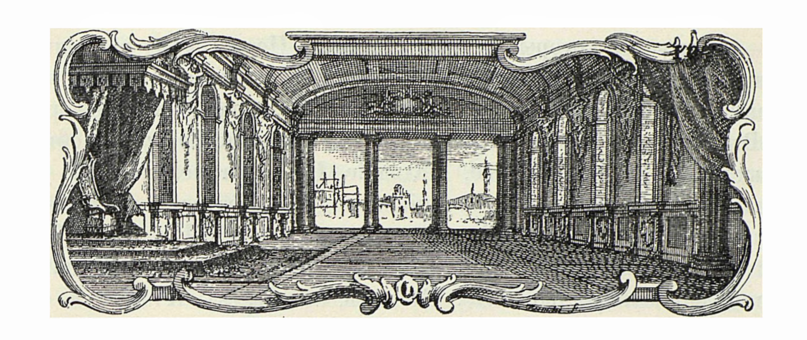


Дѣлая общій очеркъ нашей драматической литературы второй половины XVIII вѣка, мы оставляемъ совершенно въ сторонѣ вопросъ о ея оригинальности, и вообще о зависимости ея отъ иностранныхъ образцовъ. Вопросъ этотъ самъ по себѣ еще очень мало обслѣдованъ. Впрочемъ, общій отвѣтъ

на него и теперь, даже безъ детальнаго изученія относящагося сюда матеріала, довольно ясенъ и опредѣленъ: оригинальнаго вообще было немного въ нашей драматической литературѣ XVIII вѣка. Оригинальнаго мало было и во всей нашей литературѣ XVIII вѣка. Гораздо интереснѣе другая сторона вопроса: общее вліяніе западныхъ образцовъ на нашу драматическую литературу, вліяніе въ общемъ ходѣ ея литературнаго и общественнаго развитія, внѣшнемъ расширеніи содержанія, общемъ обогащеніи репертуара, въ постепенной выработкѣ чисто технической стороны, — далѣе въ исторіи внутренняго развитія, роста нашей комедіи; въ постепенномъ нарастаніи въ ней мѣстнаго, бытового содержанія, стремленій къ «народности», а вмѣстѣ и къ рѣшенію нѣкоторыхъ чисто реальныхъ вопросовъ мѣстной, окружающей общественности, при чемъ, отчасти подъ вліяніемъ тѣхъ же иностранныхъ образцовъ, быстро совершенствуется и чисто художественная сторона: обрисовка типовъ и характеровъ. Иностранные образцы не только чисто внѣшнимъ образомъ обогащали русскій репертуаръ, но, вмѣстѣ съ этимъ, какъ бы и учили русскихъ драматурговъ, были для нихъ образцами въ лучшемъ, широкомъ значеніи этого слова, — заставляли и «россійскихъ творцовъ» серьезнѣе относиться къ сценѣ и къ драматическому произведенію,—вглядываться въ окружающую живую жизнь и здѣсь находить и темы, и содержаніе для своихъ пьесъ. Вначалѣ совершенно чуждыя, чисто отвлеченныя лица и идеи быстро обрастали плотью, наполнялись живымъ, реальнымъ содержаніемъ, насколько послѣднее, конечно, допускалось завѣдывавшей цензурой —«Управой Благочинія». Послѣднее въ общемъ не только быстро выступаетъ на первый планъ, но пытается рано сдѣлаться и болѣе серьезнымъ, идейнымъ,—уже рано самымъ рѣшительнымъ образомъ стремится къ національному содержанію, къ «народности»,— обнаруживаетъ вообще замѣчательную идейность, широту содержанія, пытаясь затронуть самыя серьезныя темы и стороны современной русской общественности. Въ этомъ отношеніи не отстаетъ и русская комическая опера. Многія произведенія нашей оперы второй половины XVIII вѣка не только могутъ быть поставлены рядомъ съ лучшими, наиболѣе выдающимися произведеніями всей нашей драматической литературы XVIII вѣка, но являются весьма существеннымъ дополненіемъ въ общемъ историческомъ ходѣ всей этой литературы: русская комическая опера второй половины XVIII вѣка выдвигаетъ, между прочимъ, съ особой настойчивостью тему, которую почти совершенно не затрагиваетъ современная ей русская комедія, или которой касается лишь мимоходомъ, вскользь — «крестьянскій вопросъ».

Проф. А. Архангельскій.





ИМПЕРАТРИЦА ЕКАТЕРИНА II и РУССКАЯ БЫТОВАЯ КОМЕДІЯ ЕЯ ЭПОХИ.



просъ на комедію сказывается у всякаго народа уже на первыхъ ступеняхъ его развитія. Въ началѣ потребность эта находитъ удовлетвореніе въ наивныхъ народныхъ «играхъ», въ родѣ сохранившейся еще у русскаго народа хороводной игры «Заинька», «Мужъ учитъ непокорную жену» и т. под. Высшимъ ступенямъ спроса отвѣчаетъ уже болѣе сложная народная игра, въ родѣ «Лодки», «Царя Максимиліана».

Но только при условіи быстраго роста общественнаго и національнаго самосознанія возможна дальнѣйшая эволюція нехитрыхъ, наивныхъ первоначалъ комедіи. Такъ, у насъ Юго-Западная Русь, лишь въ періодъ обостренія общественно-національнаго сознанія, могла дать первые опыты комедіи «національно-религіозной». Типы хвастливаго поляка, удалого запорожца, еврея и еврейки, цыгана и цыганки,—все это живые реальные образы,—«типы», тогдашней жизнью нашей окраины выношенные, жизнью края подсказанные. Петровская Русь отбросила то, что въ этой комедіи отжило, и ввела въ ея обиходъ новые типы: «нѣмца доктора», тупого изувѣра-«раскольника», типы купцовъ—инородцевъ. Около этихъ «типовъ» и сплелась наивная интрига—эмбріонъ «комедійнаго дѣйства». Вотъ элементы, изъ которыхъ и должна была въ недалекомъ будущемъ сложиться русская бытовая комедія. Близость этой комедіи, неизбѣжность ея появленія уже чувствуется въ различныхъ попыткахъ создать народную и, въ то же время, «общественную»

комедію,—попыткахъ, которыя относятся еще къ Петровскому времени. Такъ, на Масляной недѣлѣ, по словамъ Штелина, былъ на Марсовомъ полѣ устроенъ общественный театръ, въ которомъ актерами были конюхи придворной конюшни. Въ этомъ театрѣ разыгрывались незатѣйливые фарсы изъ обыденной жизни: высмѣивались мастеровые, подьячіе. Имѣются позднѣйшія указанія на существованіе въ русской провинціи народныхъ театровъ съ пьесами бытового характера. Таковъ въ XIX ст. кукольный театръ Чижа въ г. Торопцѣ, имѣющій общественное значеніе. Здѣсь зло высмѣивались помѣщики, духовныя лица, чиновники, военные. Словомъ, еслибы въ XVIII-омъ столѣтіи русское творчество не подчинилось чужимъ вліяніямъ, мы имѣли бы что-нибудь въ родѣ итальянской commedia dell'arte, народной римской комедіи attelana, или даже литературной римской комедіи,—комедіи типовъ, тѣхъ готовыхъ образовъ («хвастливый воинъ», «матрона», «паразитъ» и проч.), которые представляютъ собою результатъ художественной эволюціи приблизительно такихъ же народныхъ типовъ, съ которыми встрѣтились мы въ кукольномъ театрѣ Юго-Западной Руси [1]).

Уже на мѣстной почвѣ эта народная комедія дала свою характерную эволюцію: лучшимъ доказательствомъ этого служатъ пьесы малороссійскихъ писателей, напримѣръ, Гоголя-отца; о характерѣ и содержаніи этихъ пьесъ мы отчасти можемъ судить по народнымъ типамъ «Вечеровъ на хуторѣ близъ Диканьки». Еслибы Н. В. Гоголь не отклонился въ сторону отъ своихъ родныхъ поэтическихъ традицій, онъ могъ бы написать пьесу, завершающую собою оригинальную эволюцію народной малороссійской комедіи.

Но историческія обстоятельства не допустили развитія народной комедіи ни въ XVIII вѣкѣ, ни въ XIX вѣкѣ. Сильныя литературныя вліянія въ XVIII вѣкѣ (псевдо-классицизмъ), а затѣмъ слишкомъ быстрое расширеніе и углубленіе умственныхъ интересовъ въ XVIII—XIX-ыхъ столѣтіяхъ, интернаціональность этихъ интересовъ, убили зародыши оригинальнаго драматическаго творчества нашей Юго-Западной окраины.

Итакъ, въ XVIII вѣкѣ наша комедія всецѣло подчинилась вліяніямъ псевдо-классическаго творчества. Образцомъ для этой новой комедіи сдѣлалась комедія римская. Выросшая изъ народной комедіи типовъ, римская комедія довела эти типы до высокой степени обобщенія. Франція заимствовала эту

[1]) Что малороссійскій театръ былъ близокъ къ дѣйствительной жизни, питался жизнью и жизнь воплощалъ въ нехитрыя драматическія формы, объ этомъ свидѣтельствуетъ разсказъ Гоголя въ его повѣсти: «Вечеръ накануне Ивана Купала»—о томъ, какъ въ Малороссіи справлялись въ старину свадьбы: «Начнутъ, бывало, наряжаться въ хари:—Боже ты мой, на человѣка не похожи! Ужъ не чета нынѣшнимъ переодѣваньямъ, что бываютъ на свадьбахъ нашихъ. Что теперь? Только что корчатъ цыганокъ да москалей. Нѣтъ, вотъ, бывало, одинъ одѣнется жидомъ, а другой чертомъ, начнутъ сперва цѣловаться, а потомъ ухватятся за чубы». Въ подобныхъ народныхъ развлеченіяхъ драматическаго характера намѣчаются довольно ясно элементы народной римской и позднѣйшей итальянской комедіи.

комедію, вѣрнѣе ея принципы, ея строеніе—типы римской комедіи она замѣнила своими, происхожденіе которыхъ совершенно аналогично тому, какъ складывались такіе типы вездѣ, у всѣхъ культурныхъ народовъ. Такъ сложилась французская «комедія типовъ». Тенденція, свойственная псевдо-классицизму, все обобщать, все возводить къ общечеловѣческимъ началамъ жизни, привела типы французской комедіи къ «характерамъ». И вотъ, въ результатѣ, на сценѣ появились образы, носители общечеловѣческихъ пороковъ и общечеловѣческихъ добродѣтелей. Даровитые писатели оживляли эти готовыя схемы яркимъ бытовымъ содержаніемъ, драматурги бездарные строили свои комедіи только на игрѣ этихъ образовъ, чисто-отвлеченныхъ, и потому произведенія ихъ часто оказывались безжизненными.

Значеніе французской комедіи, тѣмъ не менѣе, громадно: она со всѣми народами говорила общепонятнымъ языкомъ; она бичевала общечеловѣческія страсти и награждала общечеловѣческія добродѣтели. Именно, благодаря этому, она завоевала прочную позицію въ исторіи міровой литературы. Но она не могла удовлетворить тѣмъ стремленіямъ къ реальному, которыя всегда живутъ въ низшихъ и среднихъ слояхъ всякаго общества. И вотъ, именно оттуда, изъ этихъ слоевъ, и поднялся протестъ, быть можетъ, во имя забытыхъ типовъ народной комедіи,—типовъ наивныхъ, грубыхъ, но яркихъ и понятныхъ массѣ. Расцвѣтъ мѣщанской литературы въ Англіи, затѣмъ въ Германіи, былъ той эпохой, когда реалистическія народныя стремленія прорвались, наконецъ, въ область изящной литературы. Это случилось, когда сатирическіе англійскіе журналы ввели реальную манеру описывать жизнь, дѣйствительность. И это новое литературное направленіе имѣло успѣхъ. Реалистическія тенденціи захватили и другіе виды литературнаго творчества, между прочимъ, и комедію. Во всѣхъ странахъ возникаетъ протестъ противъ псевдо-классической комедіи «характеровъ», ея литературныхъ шаблоновъ.

На этой же почвѣ исканій художественной правды возникла и у насъ въ XVIII вѣкѣ «бытовая комедія». Реформаторскія стремленія Лукина, журналы императрицы Екатерины, потомъ Новикова, пьесы Фонвизина и Екатерины,—все это яркіе и интересные показатели побѣды реализма надъ отживающими традиціями старой псевдо-классической сатиры.

Впрочемъ, по существу, между комедіей нравовъ (бытовая комедія) и старой «комедіей типовъ» сохранились большія связи; по крайней мѣрѣ, рѣшительнаго разрыва между этими двумя разновидностями комедіи незамѣтно,—оба эти вида сливаются, переходятъ одинъ въ другой безъ замѣтной борьбы. Ихъ объединяютъ многія сходства,—такъ, цѣли комедіи остаются тѣ же—нравоучительныя: комедія, по-прежнему, ridendo castigat mores. И построеніе удерживается то же: по-прежнему дѣйствующія лица дѣлятся на «положительныя» и «отрицательныя». Положительные образы являются въ прежней мѣрѣ

олицетворенiемъ яснаго разума и здороваго, «нормальнаго» отношенiя къ жизни; отрицательные образы по-прежнему представляютъ собою воплощенiе всяческихъ анормальностей человѣческой жизни,—всего, возмущающаго душу «средняго» человѣка, или вызывающаго съ его стороны добродушный смѣхъ.

Различiе между новой комедiей и старой сказалось въ количественномъ и качественномъ отношенiяхъ,—главнымъ образомъ, въ расширенiи внутренняго содержанiя типовъ и въ увеличенiи ихъ числа; тамъ, въ старой комедiи, мы часто встрѣчались съ голыми отвлеченiями пороковъ и добродѣтелей, — здѣсь, въ комедiи бытовой, эти отвлеченiя облекаются въ живую реальную плоть быта: они подсказаны дѣйствительной жизнью; они сложились на почвѣ изученiя этой жизни, какъ результатъ суда, произведеннаго надъ живой текущей жизнью во имя здраваго смысла, во имя принциповъ морали и даже во имя временныхъ требованiй, временной идеологiи. Въ бытовой комедiи впервые намѣчается первый протестъ противъ жизни во имя принциповъ соцiальныхъ; она является первымъ драматическимъ выраженiемъ борьбы сословiй и опредѣляющейся борьбы экономической.

Вотъ именно эта связь съ живыми настроенiями и стремленiями времени и придала ей, бытовой комедiи, характеръ, опредѣлила въ ней нацiоналистическiя тенденцiи (требованiя рисовать свою страну, свои нравы) и прежнее творчество приблизила къ реалистическому. Въ результатѣ, значительно было ослаблено прежнее общечеловѣческое значенiе комедiи: она замѣтно индивидуализировалась въ сторону нацiонализма, и, въ связи съ этимъ, расширился кругъ ея обличенiй: анормальности общечеловѣческiя — предметъ суда прежней комедiи, — осложнились, частью замѣнились анормальностями мѣстнаго и временнаго соцiальнаго и экономическаго характера.

Лукинъ (1737—1794) былъ первымъ нашимъ драматургомъ, который сознательно сталъ проводить въ своемъ творчествѣ нацiоналистическiя и реалистическiя тенденцiи.

Въ свободное отъ службы время онъ занимался сначала переводами, а затѣмъ передѣлками французскихъ комедiй. Въ 1765 г. его пьесы вышли въ двухъ частяхъ подъ названiемъ: «Сочиненiе и переводы Владимира Лукина». Здѣсь напечатана комедiя въ пяти дѣйствiяхъ: «Мотъ, любовiю исправленный», а затѣмъ пьесы: «Пустомеля», передѣланная изъ «Le Babillard» Буасси, переводившаяся и послѣ Лукина еще нѣсколько разъ, «Награжденное постоянство», передѣланная изъ комедiи Кампистрона: «L'amante amant», «Щепетильникъ», передѣланная изъ французской пьесы «Boutique de bjoutier», въ свою очередь являющейся переводомъ соотвѣтствующей англiйской пьесы.

Черезъ три года (1768) вышли еще двѣ комедiи Лукина: «Тесть и Зять», передѣланная изъ комедiи Колле: «Depuis et Deshonais», «Разумный вертопрахъ» изъ комедiи Буасси: «Le sage Etourdi». Позднѣе были напечатаны

Ротари. Императрица Екатерина II.

Музей Императора Александра III.

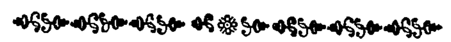


еще двѣ его комедіи: «Наказанная вертопрашка» (печ. 1781) и «Смѣшное сборище» (печ. 1790).

Свое profession de foi выразилъ онъ въ тѣхъ предисловіяхъ, которыя имѣлъ обыкновеніе предпосылать своимъ пьесамъ. Вотъ, напримѣръ, что мы читаемъ въ предисловіи въ комедіи: «Награжденное постоянство»: «Мнѣ всегда несвойственно казалось слышать чужестранныя рѣченія въ такихъ сочиненіяхъ, которыя долженствуютъ изображеніемъ нашихъ нравовъ исправлять не столько общіе всего свѣта, но болѣе частные нашего народа пороки; и неоднократно слыхалъ я отъ нѣкоторыхъ зрителей, что не только ихъ разсудку, но и слуху противно бываетъ, ежели лица, хотя по нѣсколько на наши нравы походящія, называются въ представленіи «Клитандромъ», «Дорантомъ», «Цитализдою» и «Кладиною», и говорятъ рѣчи, не наши поведенія знаменующія. Негодованіе сихъ зрителей давно почиталъ я правильнымъ и всегда съ онымъ былъ согласенъ; но вдругъ на передѣлываніе комедій не смѣлъ я пуститься. И если говорить истину, то всякій не вычищенный, т.-е. на нравы того народа, передъ коимъ онъ представляется, не склоненный въ драмѣ образецъ покажется на театрѣ не что иное, какъ смѣсь—иногда русскій, иногда французскій, а иногда обоихъ сихъ народовъ характеръ вдругъ на себѣ имѣющій. Давно примѣтно мнѣ оное было, но я ожидалъ начала отъ тѣхъ людей, которые больше меня свѣдѣнія въ театрѣ имѣютъ и не отважась вдругъ на преложенія переводилъ вольно, что свидѣтельствуетъ «Ревнивый», въ прошломъ годѣ представленный. Но какъ я, наконецъ, день ото дня болѣе въ свой театръ вникать сталъ, то еще яснѣе примѣтилъ, что выше сказанныя причины дѣйствительно производятъ въ зрителяхъ великое неудовольствіе; и по сему предпріялъ я, не доводя ихъ до пущія досады, передѣлать всѣ мною переведенныя комедіи и для того «Любовницей любовникъ» началъ. Зрители имѣли бы довольную причину негодовать на меня, еслибы Тимандръ, у меня Евграфомъ названный, въ самомъ лучшемъ мѣстѣ сея комедіи, а именно въ 3-емъ дѣйствіи, говоря сатиру на необузданный

СОЧИНЕНІИ
и
ПЕРЕВОДЫ
ВЛАДИМЕРА ЛУКИНА.
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.





ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
1765 года.

Продается въ Миліонной улицѣ близъ стараго Зимняго двора у переплетчика Г. Миллера;

партеръ, сталъ вплетать чужія имена и рѣченія, которыя бы не нашихъ зрителей осмѣивали. Сіе бы для всякаго было непріятно, а прямыхъ бы знатоковъ на меня жестоко огорчило, и хотя оныхъ у насъ мало, однако я ихъ большому числу предпочитаю; и такъ, еслибы Тимандръ слѣдующее при нихъ выговорилъ: «едва успѣлъ я изъ Фландріи пріѣхать, такъ уже и просили меня старые знакомцы исполнить новую изъ Ліона присланную комедію, которая къ представленію на королевскомъ театрѣ назначена»; ежели бы онъ сіе при нихъ сказалъ, то бы на тотъ разъ переселилъ бы ихъ изъ Петербурга въ Парижъ, а, можетъ быть, и столько имъ досадилъ, что и изъ театра бы выгналъ».

Изъ этихъ словъ видно, что Лукинъ сознательно старался приспособить свои пьесы къ бытовымъ условіямъ дѣйствительной русской жизни. Вся приведенная цитата направлена, по существу, противъ Сумарокова и его послѣдователей.

Тотъ же Лукинъ вполнѣ опредѣленно выказалъ свои симпатіи къ народному театру: своему пріятелю по поводу только что возникшаго тогда въ Петербургѣ «всенароднаго театра» онъ писалъ слѣдующее: «о семъ позорищѣ, можетъ быть, ты и не слыхалъ, живучи въ странѣ, о театрѣ нимало не пекущейся, и я согрѣшилъ бы передъ тобой, не увѣдомивъ тебя о томъ, что̀ свѣдѣнія всякаго человѣка, пользу общественную любящаго, достойно. Со втораго дня Святыя Пасхи открылся сей театръ; онъ сдѣланъ на пустырѣ за Малою Морскою. Нашъ низкія степени народъ толь великую жадность къ нему показалъ, что, оставя другія свои забавы, изъ которыхъ иныя дѣйствіемъ не весьма забавны, ежедневно на оное зрѣлище сбирался. Играютъ тутъ охотники, изъ разныхъ мѣстъ собранные и между оными два-три есть довольно способностей имѣющіе, а склонность чрезмѣрную. Сія народная потѣха можетъ произвести у насъ не только зрителей, но современемъ и писцовъ (т.-е. драматурговъ), которые, сперва хотя и неудачны будутъ, но въ послѣдствіи исправятся. Словомъ, я искренне тебя увѣряю, что сіе для народа упражненіе весьма полезно, и потому великія похвалы достойно».

Въ эпоху, когда и литература, и театръ отличались аристократическимъ характеромъ, обслуживали дворъ и высшую придворную аристократію, это явное тяготѣніе интересовъ къ нуждамъ народа, — явленіе въ высокой степени характерное.

Но если Лукинъ сознавалъ, куда должно было повернуть дальнѣйшее развитіе русской комедіи, то самъ онъ въ своихъ опытахъ еще остается во власти старыхъ пріемовъ письма: однѣ передѣлки иностранныхъ именъ героевъ на русскія, попытки ввести на сцену «мужицкій языкъ» («Щепетильникъ») и своеобразный стиль петиметровъ (тамъ же),— не спасаютъ его пьесъ: онѣ, по существу своему, продолжаютъ оставаться иностранными, далекими отъ русской жизни по своему духу.

Н. С. Тихонравовъ совершенно справедливо указалъ, что «въ исторіи нашей комедіи Лукинъ теоретически дѣлаетъ шагъ впередъ, но эта первая попытка еще очень слаба. Изъ его же собственныхъ словъ видно, что ему бросалась въ глаза внѣшность комедіи (одежда, реченія), не гармонирующая съ русской жизнью; потому и реформа въ то время начиналась только съ этой внѣшней стороны. Самъ Лукинъ, проповѣдникъ необходимаго согласія комедіи съ общественною жизнью народа, во всѣхъ почти комедіяхъ своихъ, кромѣ «Мота», является подражателемъ французовъ. Лукинъ не понялъ, что содержаніе комедіи дается жизнью общества, и что переложеніе чужихъ комедій на русскіе нравы есть ложь».

Изъ многочисленныхъ комедій его сильнѣе всего сказался бытовой элементъ въ пьесѣ: «Мотъ, любовію исправленный» (1765), въ которой онъ изобразилъ довольно ярко нѣкоторыя типичныя явленія русской жизни: въ лицѣ старой щеголихи Злорадовой—россійскую вольтерьянку, ростовщичество купцовъ, говорящихъ своеобразнымъ «купеческимъ языкомъ», ссужающихъ мотовъ-дворянъ, взяточничество судей и продѣлки подьячихъ.

Переломъ отъ «комедіи характеровъ» къ «бытовой» засталъ автора первыхъ нашихъ комедій Сумарокова въ самомъ расцвѣтѣ его творчества. Любопытно, что онъ замѣтно поддался вліяніямъ новаго времени: въ первыхъ своихъ произведеніяхъ онъ изображаетъ типы: невѣрующаго вольтерьянца, скептика («Безбожникъ», «Опекунъ»), лицемѣра-циника («Опекунъ»), скупца («Лихоимецъ») подьячихъ («Ядовитый», «Чудовищи»), щеголей («Опекунъ», «Чудовищи»). Въ комедіяхъ позднѣйшихъ, написанныхъ въ 70-хъ годахъ, онъ уже шире захватываетъ бытъ русскаго дворянства, осмѣиваетъ суевѣріе россійскихъ дворянъ; вышучиваетъ многія бытовыя черты дворянской жизни, дикіе нравы дворянской провинціи, обжорство русскихъ дворянъ, ростовщичество; отмѣчаетъ обычай держать при себѣ шутовъ, нахлѣбниковъ; касается не разъ вопросовъ воспитанія, крѣпостного права, взяточничества подьячихъ и принципіальнаго невѣжества россійской провинціи.

Несомнѣнно, въ этомъ расширеніи содержанія его комедій сказалось вліяніе Лукина, первой пьесы Фонвизина, а также и тѣхъ иностранныхъ вліяній, къ которымъ всегда чутко прислушивался Сумароковъ.

Въ 1769 году Императрица Екатерина начинаетъ издавать свой сатирическій журналъ: «Всякая Всячина». Сатира ея—«въ улыбательномъ родѣ»; ея обличеніе не поражаетъ жизнь глубоко, она скользитъ по внѣшности русской жизни. Хотя теперь и доказано, что на «Всякой Всячинѣ» отразилось вліяніе англійскихъ журналовъ Стиля и Аддисона, но несомнѣнно и вліяніе Фонвизина. Это видно изъ того, что, по существу, Екатерина не вышла за тотъ кругъ наблюденій, который охватывается «Бригадиромъ».

Гораздо серьезнѣе содержаніе журнала Новикова: «Трутень» и нѣкоторыхъ другихъ изданій того времени, появившихся сейчасъ же послѣ

«Всякой Всячины». Вся эта журналистика создана была литературнымъ вліяніемъ Императрицы, но оказалась гораздо содержательнѣе, идейнѣе, чѣмъ первый журналъ Екатерины.

Какъ извѣстно, Императрица осталась недовольна тѣмъ, черезчуръ серьезнымъ, направленіемъ, которое принято было тогдашней русской журналистикой. И русская журнальная сатира, вспыхнувшая такъ ярко, — погасла быстро, но не безслѣдно: въ 1772-мъ году начинаетъ Екатерина сочинять свои комедіи, содержаніе которыхъ оказывается гораздо болѣе серьезнымъ, чѣмъ содержаніе «Всякой Всячины». Очевидно, Екатерина многому научилась у своихъ «учениковъ», хотя не позволила имъ свободно говорить: ей дороги были принципы политики «просвѣщеннаго абсолютизма», который разрѣшалъ и мыслить, и говорить только «подъ покровомъ мудрой Минервы». Далѣе исторія русской сатиры идетъ такимъ образомъ: Новиковъ, ободренный комедіями Екатерины, начинаетъ издавать новый журналъ «Живописецъ», который посвящаетъ сочинителю комедіи: «О время», а въ 1782 году Фонвизинъ выпускаетъ въ свѣтъ свою новую комедію: «Недоросль», представляющую блестящій итогъ всей предшествующей эволюціи русской реальной сатиры: между «Бригадиромъ» и «Недорослемъ» прошло 16 лѣтъ; за эти 16 лѣтъ удивительно выросло сознаніе русскаго общества. Въ этой исторіи общества самыми замѣтными лицами оказываются: Императрица Екатерина, Новиковъ и, конечно, самъ Фонвизинъ. Хронологія ихъ творчества съ очевидностью доказываетъ, какъ причудливо переплетены эти три имени литературнымъ и идейнымъ взаимодѣйствіемъ.

Эпоха, выразителями которой были три названные писателя, отличалась сложностью: время было переходное, и русское общество представляло собою сочетаніе самыхъ различныхъ, даже противорѣчивыхъ элементовъ: грубая, нетронутая цивилизаціей провинція, съ Простаковыми и Скотиниными; столица съ петиметрами Иванушками и Фирлифюшковыми; идеализація старины въ образѣ Стародума и осужденіе этой же старины въ лицѣ разныхъ Вѣстниковыхъ, Ханжахиныхъ; ужасы крѣпостного права; рабство ума, подавленнаго властью всяческихъ суевѣрій и закоренѣлаго невѣжества; въ то же время группы людей европейски мыслящихъ во главѣ съ просвѣщенной Императрицей, воодушевляемой Вольтеромъ, Монтескье и энциклопедистами — всѣ эти противорѣчія уживались въ самой жизни. Они свидѣтельствуютъ объ удивительномъ разладѣ тогдашней русской жизни. Разобраться въ этой сумятицѣ разнородныхъ стремленій и интересовъ было нелегко; и можно, безъ преувеличенія, сказать, что тогдашніе русскіе люди говорили другъ съ другомъ на разныхъ языкахъ. Это лучше всего сказывается на «Недорослѣ», это подтверждается и на комедіяхъ Екатерины.

Въ особенности ясно опредѣлился этотъ разладъ между поколѣніями «отцовъ» и «дѣтей». Это и немудрено, — слишкомъ интенсивной жизнью



жило наше общество въ XVIII вѣкѣ, слишкомъ отзывчиво было оно къ вліяніямъ, шедшимъ извнѣ и быстро смѣнявшимъ другъ друга. Въ результатѣ, полное взаимное непониманіе, жалобы на настоящее, идеализація прожитой старины и мечты о лучшемъ будущемъ. На настоящее жалуются герои почти всѣхъ комедій Императрицы Екатерины.

Живой и остроумный наблюдатель жизни, раціоналистъ по натурѣ, Екатерина съ точки зрѣнія здраваго смысла смотрѣла на ту жизнь, что кипѣла вокругъ

нея, пестрая и богатая яркими впечатлѣніями. Съ добродушнымъ лукавствомъ, сверху внизъ, смотрѣла Императрица-сатирикъ на эту жизнь, подмѣчая въ ней всевозможные смѣшные эпизоды, зарисовывая любопытные типы, яркіе характеры, подслушивая веселые анекдоты, свѣряя съ этой пестрой жизнью свои излюбленныя идеи о воспитаніи, о значеніи человѣческой личности, о нормальныхъ человѣческихъ отношеніяхъ. Результаты своихъ непосредственныхъ наблюденій она и воплощала въ своихъ комедіяхъ. Вотъ почему въ ея произведеніяхъ живые и яркіе образы перемѣшаны съ отвлеченіями, смѣхъ—съ нравоученіемъ. Въ ея комедіяхъ—пестрый калейдоскопъ всевозможныхъ образовъ, искусно подобранныхъ, словно для того, чтобы показать воочію, какъ далекъ отъ русской живни тотъ «здравый смыслъ» (bon sens), которому служила Императрица въ теченіе всей своей жизни. Этотъ «здравый смыслъ», все уравновѣшивающій, всегда удерживаетъ ее отъ негодованія и раздраженія. Оттого хорошее расположеніе духа никогда не измѣняетъ Императрицѣ; по словамъ лицъ, ее хорошо знавшихъ, она была надѣлена достаточнымъ количествомъ bonne humeur. Оттого ее ничто не возмущаетъ, а только смѣшитъ: «Ach, quel beau spectacle de voir le monde vraiment fou!» — восклицаетъ Циммерманъ въ письмѣ къ ней. И это восклицаніе, вызванное чтеніемъ комедій Императрицы, вполнѣ отвѣчало ея личнымъ переживаніямъ: такимъ страннымъ міромъ всевозможныхъ полусумасшедшихъ маньяковъ, наивныхъ и смѣшныхъ глупцовъ и плутовъ, шарлатановъ, уродливыхъ стариковъ и старухъ, сплетницъ, ханжей, щеголей и щеголихъ, мистиковъ, мотовъ, прожектеровъ и всевозможныхъ проходимцевъ, — представлялась просвѣщенной Императрицѣ современная ей русская жизнь. Этотъ причудливый міръ уродовъ не пугалъ ея, не тревожилъ ея сердца страданіями, — онъ только «смѣшилъ» ее.

Любопытно, что наблюденія свои Императрица производила только надъ жизнью провинціальныхъ и столичныхъ мелкихъ дворянъ, надъ жизнью почти мѣщанской,— и никогда не предавала публичному осмѣянію придворной жизни и быта высшей русской аристократіи. Высмѣявъ кн. Дашкову въ комедіи-шуткѣ: «За мухой съ обухомъ»,—она пьесы своей не поставила на сценѣ театра.

Міръ мелкаго дворянства, осмѣянный въ комедіяхъ Императрицы, живетъ своей особою жизнью, своими традиціями и интересами. Этимъ міромъ управляетъ свое «общественное мнѣніе», которое питается мѣстными сплетнями, а также всякими сенсаціонными слухами изъ столицы. Это міръ, безнадежный своею пошлостью, своею инертностью. Это — темный омутъ, который, впрочемъ, до дна озаряется лучами «здраваго смысла» самой Императрицы.

Воплощеніемъ «здраваго смысла» въ ея комедіяхъ являются слуги; носителями идеаловъ самого автора — тѣ интеллигенты-резонеры, которые разсуждаютъ о воспитаніи, о гуманности, о человѣческихъ отношеніяхъ,

которые, съ точки зрѣнія разума, освѣщаютъ неразумное и, вмѣстѣ со слугами, снимаютъ покровы съ прикровенныхъ плутовъ, смѣются надъ смѣшнымъ, помогаютъ торжеству добродѣтели, препятствуютъ побѣдѣ порока и въ критическій моментъ читаютъ осмѣяннымъ и одураченнымъ соотвѣтствующія наставленія.

Содержаніе комедій Императрицы несложно; въ общихъ чертахъ оно повторяется въ разныхъ комедіяхъ; повторяются и типы (особенно положительные).

Въ первой комедіи [1]) Екатерины: «О время!» (1772) изображены три сестры, провинціальныя дворянки—Ханжахина, Вѣстникова и Чудихина. Онѣ и представляютъ главную мишень нападеній автора. Первая — ханжа, прикрывающая своимъ благочестіемъ сухую, черствую душу, эгоизмъ и корыстолюбіе. Вторая, Вѣстникова, живетъ сплетнями, часто злостными, сознательно направленными къ вреду ближняго. Она представляетъ собою ту силу, которая въ этомъ темномъ царствѣ создаетъ и направляетъ «общественное мнѣніе». Третья сестра—Чудихина, вся во власти темныхъ народныхъ суевѣрій. Положительными лицами являются Непустовъ и служанка Мавра. Непустовъ сватаетъ своего пріятеля Молокососова за Христину, внучку Ханжахиной. И сватовство это удается, несмотря на всѣ препятствія, которыя ставитъ имъ судьба въ лицѣ трехъ уродливыхъ старухъ. Умъ Непустова, хитрость и смѣтка Мавры одерживаютъ верхъ надъ тупоуміемъ, корыстолюбіемъ и злостью трехъ старухъ-сестеръ.

Русская дѣйствительность, характеризованная домашнимъ укладомъ жизни Ханжахиной, представляетъ безотрадное зрѣлище: здѣсь царитъ произволъ надъ судьбой крѣпостныхъ, здѣсь къ равнымъ относятся враждебно, по принципу; здѣсь затаенное зло прикрыто молитвами и постами. Понятно, что воспитаніе юнаго поколѣнія въ такихъ домахъ безобразное: такъ, юная героиня Христина воспитана въ «безпредѣльномъ страхѣ», «ничему не учена», никого не видала и «до 12 лѣтъ и платья не знала, а бѣгивала для легкости всегда въ одной сорочкѣ; когда же пріѣзживали посторонніе люди, то прятывали ее за печкою». Грамотѣ ея не учили изъ опасенія, что она выросши станетъ писать любовныя письма.

И вотъ, въ этотъ домъ Ханжахиной, «гдѣ здравый разумъ почти не вмѣстимъ», является Непустовъ, съ его убѣжденными рѣчами о «должностяхъ, которыя надо свято наблюдать» въ жизни, съ попытками убѣдить хозяйку, что ея слуга—человѣкъ. Въ этомъ домѣ пытается свое просвѣщенное слово сказать и Молокососовъ, возмущенный темной властью суевѣрій.

---

[1]) По указанію А. А. Чебышева, эта пьеса представляетъ собой передѣлку комедіи Геллерта «Betschwester» («Рус. Старина», 1907, № 2).

Но всѣ эти рѣчи—гласъ вопіющихъ въ пустынѣ. Онѣ вызываютъ только озлобленіе, да жалобы на то, что «поисшаталась старина» и настоящее чревато разными опасностями. Старое поколѣніе ругаетъ просвѣщенную молодежь, а эта молодежь комедіи смѣется надъ стариками. «О время!» восклицаетъ вмѣстѣ съ ними самъ просвѣщенный авторъ.

Вторая комедія, «Имянины госпожи Ворчалкиной» (1772), опять таки характеризуетъ разладъ русскаго общества, разные слои котораго въ эту переходную эпоху разошлись далеко другъ отъ друга. Въ этой комедіи главной мишенью сатиры автора являются щеголь Фирлифюшковъ и щеголиха Олимпіада. Оба эти образа—дѣти западной культуры, извращенной до безобразія и нелѣпостей на русской почвѣ. Оба героя свободны отъ родныхъ традицій и не только отвергаютъ въ этихъ традиціяхъ ихъ темныя стороны, но и вообще ихъ цѣликомъ не принимаютъ. Оттого они отвергаютъ рѣшительно старинныя представленія о святости брака, объ авторитетѣ родителей. Они не принимаютъ и положительныхъ сторонъ западно-европейской цивилизаціи. Передъ—нами первые русскіе «нигилисты», которые просвѣщенной Императрицѣ въ такой же мѣрѣ смѣшны, какъ и представители темной старины. Эта темная старина въ комедіи воплощена въ образѣ Ворчалкиной, которая стоитъ на томъ же уровнѣ пониманія, что и три старухи-сестры комедіи «О время!». Въ другихъ словахъ она развиваетъ тѣ же мысли и, въ такой же мѣрѣ, даетъ постоянно поводъ положительнымъ лицамъ комедіи—Таларикину и Дремову читать соотвѣтствующія случаю нотаціи. И въ этой комедіи носителями житейской правды являются слуги: Прасковья и Антипъ; въ ихъ уста вкладываетъ Императрица, между прочимъ, защиту крѣпостныхъ отъ гнета господъ.

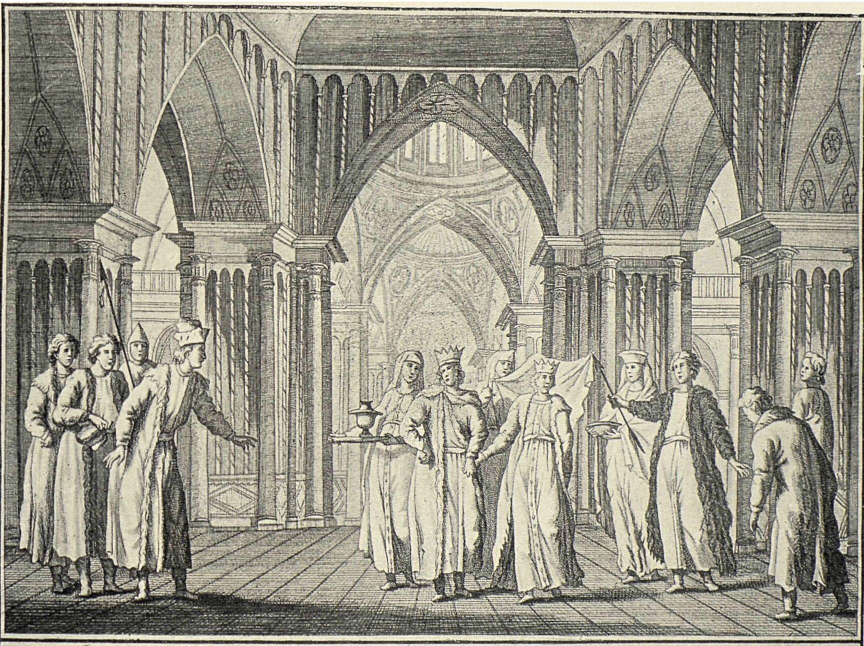
Между дѣйствующими лицами этой комедіи вниманіе Императрицы привлекаетъ также Некопѣйковъ, «купецъ-банкрутъ», фантазеръ-прожектеръ, которыхъ немало было на Руси въ эпоху Екатерины.

«Отвлеченіями», въ духѣ героевъ старой комедіи, являются въ этой піесѣ Спесовъ, Геркуловъ и Гремухинъ. Какъ и въ первой комедіи, такъ и здѣсь, положительные герои въ концѣ концовъ одерживаютъ верхъ надъ порочными, при помощи умныхъ слугъ разстраиваютъ ихъ козни и, въ награду за свою добродѣтель, получаютъ отъ судьбы руки и сердца героинь. Но и въ этомъ произведеніи побѣда не знаменуетъ торжества новаго времени, новой идеологіи надъ старой,—побѣда одерживается благодаря ловкости, хитрости, и потому нѣтъ въ піесѣ серьезной драматической коллизіи, которая говорила бы о дѣйствительной борьбѣ идей. Эту драматическую коллизію сумѣлъ воплотить значительно позднѣе лишь Грибоѣдовъ въ своемъ «Горѣ отъ ума».

Третья комедія Екатерины: «Передняя знатнаго боярина» (1772) представляетъ собою рядъ довольно грубыхъ карикатуръ, не имѣющихъ бытового значенія. Въ передней знатнаго вельможи толкутся просители, про-

Сцены изъ трагедіи Императрицы Екатерины II «Начальное управленіе Олега».

Пусть позднѣйшие потомки узрятъ его тутъ. Дѣйст: 5. Явл: 4.



Не именемъ моимъ, но добродѣтелью въ народѣ прославишся. Дѣйст: 3. Явл: 8.

жектеры, а также вообще праздные люди. Тутъ и плутоватый турокъ Дурфеджибасовъ, и грубоватый нѣмецъ-офицеръ баронъ фонъ-Доннершлагъ, и хвастливый прожектеръ французъ Оранбаръ, старуха Выпивайкова, молодая вдова Меримида и мн. др. Всѣ они стремятся проникнуть въ покои влiятельнаго вельможи, съ надеждой, что онъ щедро вознаградитъ ихъ назойливость и неприкрытое лукавство. Нѣкоторую цѣнность, въ бытовомъ отношенiи, представляетъ собою Выпивайкова, — старуха подъ стать героинямъ этого типа, выведеннымъ въ предшествующихъ комедiяхъ Императрицы. И она точно такъ же осуждаетъ настоящее, и она, въ такой же мѣрѣ, вѣстовщица-сплетница. Отъ своихъ прототиповъ она отличается лишь тѣмъ, что надѣлена низменными чертами попрошайки-приживалки. Четвертая комедiя: «Госпожа Вѣстникова съ семьей» (1772) представляетъ собой драматизацiю довольно смѣшного анекдота: Тратовъ влюбился въ сноху г-жи Вѣстниковой и, принимая ее за дѣвицу, дочь Вѣстниковой, прiѣзжаетъ свататься. Послѣ всевозможныхъ недоразумѣнiй ошибка его раскрывается. Въ лицѣ Вѣстниковой Императрица изобразила хорошо-знакомый намъ типъ старой, взбалмошной барыни-крѣпостницы, приверженной къ старинѣ, живущей сплетнями. Сноху свою она ѣстъ поѣдомъ, дочь побоями довела до полоумiя. Супругъ ея — существо безвольное; онъ вѣчно спитъ и ко всему относится совершенно безучастно. Внучекъ ея—прообразъ Митрофана. Новымъ лицомъ и довольно жизненнымъ является въ этой комедiи торговка Терентьевна, старая сплетница, которая исполняетъ всевозможныя порученiя въ разныхъ дворянскихъ домахъ. «Здравый смыслъ» и въ этой драматической шуткѣ воплощенъ въ рѣчахъ и поступкахъ слугъ: Марьи и Прокофiя. Они помогаютъ понять характеры дѣйствующихъ лицъ, и подчеркиваютъ своими остроумными замѣчанiями комизмъ положенiя своихъ господъ.



Сцена изъ «Начальнаго управленiя Олега».

Въ пятой комедiи: «Вопроситель» (1772) Императрица опять драматизируетъ смѣшной анекдотъ изъ жизни. Вѣстолюбъ сватается за Христину и нечаянно, по ошибкѣ, женится на ея теткѣ, старой щеголихѣ Маремьянѣ. Благодаря хитрости ловкихъ слугъ—Мавры и Егора, Христина достается любящему ее Крафтину. Отецъ Христины, Здорной — живой образъ грубоватаго провинцiальнаго дворянина, который постоянно ругается. Комедiя

носитъ названіе: «Вопроситель», потому что придурковатый Вѣстолюбъ со всѣми разговариваетъ вопросами. Въ этой одноактной комедіи слугамъ отведено особенно много мѣста: они говорятъ больше другихъ дѣйствующихъ лицъ, и рѣчи ихъ — это надо признать — порою отличаются живостью и яркостью. Въ общемъ, комизмъ этой пьесы не отличается особой тонкостью и глубиной.

Перечисленными пятью комедіями заключается первый періодъ драматической дѣятельности Императрицы. Въ этихъ раннихъ пьесахъ сильнѣе всего сказались черты бытовой комедіи. Всѣ онѣ написаны, приблизительно, въ одно время (1772 г.), слѣдовательно, являются, такъ сказать, выраженіемъ одного порыва вдохновенія; всѣ онѣ отражаютъ одинъ и тотъ же интересъ Императрицы къ русскому быту, и потому, въ общемъ, сходны между собою.

Нетрудно въ нихъ найти черты и образы, которые впослѣдствіи найдутъ блестящее развитіе въ «Недорослѣ» Фонвизина: то же отношеніе къ слугамъ, которые, по мнѣнію помѣщицы Ханжахиной, не имѣютъ права мечтать о семейной жизни; то же самодурство и самовластіе, не допускающее ограниченій и возраженій; то же отношеніе самовластной супруги къ безвольному супругу; тѣ же взгляды на образованіе; наконецъ, тотъ же образъ Митрофана, «матушкина сынка»,—баловня, котораго учатъ, проливая надъ нимъ слезы, учатъ «по необходимости».

Если мы обратимся къ мемуарамъ, изображающимъ жизнь XVIII вѣка, то безъ труда убѣдимся, что Императрица всѣ эти бытовыя черты русской жизни списала съ дѣйствительности. И если эти свидѣтельства мемуаровъ подтверждаютъ «правду» Фонвизина, то, въ такой же мѣрѣ, они подтверждаютъ и справедливость обличеній Императрицы. Пусть она изобразила эту печальную русскую правду въ «кривомъ зеркалѣ» карикатуры, но, тѣмъ не менѣе, изъ русскихъ писателей она *первая* сумѣла въ своихъ комедіяхъ воплотить эту «правду» въ чертахъ живыхъ и яркихъ.

Этотъ періодъ времени 70—80-хъ годовъ XVIII вѣка былъ вообще эпохой процвѣтанія русской комедіи. Въ этотъ промежутокъ времени выдвинулся цѣлый рядъ драматурговъ: М. Пракудинъ, М. Веревкинъ, Н. Николевъ, О. Чернявскій, Я. Княжнинъ, М. Херасковъ, В. Колычевъ, И. Соколовъ, А. Аблесимовъ, П. Плавильщиковъ, Д. Хвостовъ, К. Горчаковъ, Я. Благодаревъ, Кн. Е. Дашкова, В. Левшинъ и др. Произведенія, ими написанныя, всѣ относятся къ разряду бытовыхъ комедій, хотя, конечно, изображаютъ русскую дѣйствительность въ разной мѣрѣ ярко и въ разной мѣрѣ проникновенно. Въ огромномъ большинствѣ всѣхъ этихъ комедій изображается жизнь русскаго дворянства, особенно провинціальнаго, и образы Простаковыхъ и Митрофана намѣчаются задолго до «Недоросля». Кромѣ того, изобличаются судейскіе непорядки, пройдошество подьячихъ, глупость и рас-

пущенность щеголей и старыхъ щеголихъ, французоманія русскаго общества, суевѣріе и вообще невѣжество провинціи, дикія развлеченія дворянской провинціи; не разъ трактуется вопросъ о борьбѣ отцовъ и дѣтей, города и деревни.

Въ нѣсколькихъ комедіяхъ довольно ярко изображается бытъ купеческихъ семействъ, и черты той жизни, что изображалась позднѣе Островскимъ, уже намѣчаются въ этихъ пьесахъ XVIII вѣка; есть комедіи, въ которыхъ иногда мелькаютъ довольно яркія черты изъ быта крѣпостныхъ крестьянъ; обрисовано отношеніе къ нимъ помѣщиковъ, приказчиковъ, дворовыхъ. Много живыхъ русскихъ лицъ мелькаетъ въ этихъ комедіяхъ. Пусть все это наброски, эскизы, но всѣ они сдѣланы «съ натуры», въ нихъ чуется правда: несомнѣнно, въ этомъ *реальномъ* направленіи новой русской комедіи значительную роль сыграла Екатерина своими первыми комедіями.

Второй и послѣдній періодъ драматическаго творчества Екатерины захватываетъ годы 1786—1790; такимъ образомъ, между первыми комедіями Императрицы и этимъ заключительнымъ періодомъ ея творчества протекло 12 лѣтъ. За это время написана была комедія Фонвизина: «Недоросль», и, вмѣстѣ съ нею, русская бытовая комедія XVIII столѣтія достигла апогея своего развитія. Любопытно, что въ этотъ періодъ Императрица Екатерина, принимавшая сначала такое значительное участіе въ ея первоначальной исторіи, отошла въ сторону отъ «бытовой комедіи». Она теперь, какъ будто, перестаетъ интересоваться русскимъ бытомъ, и, если онъ все же входитъ въ ея комедіи второго періода, то лишь какъ фонъ, какъ второстепенный, случайный и несущественный элементъ. Зато теперь она значительно расширяетъ рамки своего творчества: знакомство съ сочиненіями Шекспира увлекаетъ ее на переложеніе комедій Шекспира на русскіе нравы; подъ вліяніемъ Шекспира пытается она сочинять историческія драмы «безъ соблюденія ѳеатральныхъ правилъ»; подъ вліяніемъ модныхъ тогда «комическихъ оперъ» сочиняетъ она цѣлый рядъ оперъ, черпая содержаніе для нихъ изъ сказокъ искусственныхъ, народныхъ и русскихъ былинъ. Въ этомъ умѣніи найти новые источники литературнаго творчества — опять таки великая заслуга Екатерины; она первая указала русскимъ писателямъ и на Шекспира, и на русскій народный эпосъ.

Особнякомъ стоятъ три комедіи ея: «Обманщикъ» (1785—6), «Обольщенный» (1785—6) и «Шаманъ Сибирскій» (1786). Всѣ онѣ приблизительно одного типа. Ловкій плутъ обманываетъ довѣрчивыхъ наивныхъ людей, прикрывая свои продѣлки таинственностью мистицизма. Императрица, раціоналистъ до мозга костей, не выносила мистицизма; ея ясный разумъ не допускалъ ничего сверхъестественнаго, и мистики казались ей или шарлатанами, или смѣшными «простецами». Тѣхъ и другихъ изобразила она въ трехъ названныхъ комедіяхъ. Въ первой комедіи: «Обманщикъ» главную роль играетъ «обманщикъ» Калифалкжерстонъ, который морочитъ простодушнаго Самблина и его друзей. Въ лицѣ главнаго героя Екатерина, говорятъ, высмѣяла графа

Каліостро, пріѣзжавшаго въ Россію въ ея царствованіе и имѣвшаго успѣхъ въ высшемъ русскомъ обществѣ. Калифалкжерстонъ наводитъ на легковѣрныхъ людей туманъ своими таинственными загадочными рѣчами, которыхъ никто не понимаетъ; онъ увѣряетъ, что находится въ сношеніи съ душами давно умершихъ людей, что живетъ на свѣтѣ около двухъ тысячъ лѣтъ; для простодушнаго Самблина онъ варитъ «золото» въ одномъ котлѣ,—въ другомъ алмазы, а самъ забираетъ золотыя вещи и драгоцѣнности у своего хозяина и дѣлаетъ попытку скрыться съ похищеннымъ. При помощи Додина, влюбленнаго въ дочь Самблпна, обманщика задерживаютъ; похищенное отъ него отнимаютъ. Самблинъ окончательно исцѣлился отъ своего легковѣрія и, въ благодарность за оказанную услугу, вручаетъ руку своей дочери Додину. И въ этой комедіи здравымъ смысломъ надѣлены, кромѣ положительнаго героя, Додина, слуги—Марья и Трофимъ. Въ словахъ служанки Марьи—ключъ къ разумѣнію, противъ кого, по существу, направлена была эта комедія-памфлетъ. Оказывается, Каліостро послужилъ только предлогомъ, а главная мишень, въ которую направлены сатирическія стрѣлы Императрицы,—это масонство, съ его интересомъ къ алхиміи и тайнымъ наукамъ. Для Екатерины масоны—только «смѣшныя» «мартышки», которые въ такой же мѣрѣ опасны для истиннаго просвѣщенія, какъ и представители тупой косной старины.

Въ разрядъ шарлатановъ попалъ въ этой комедіи и докторъ-шарлатанъ; мелкими плутами-проходимцами представлены иностранцы: Роти, учитель сына Самблина, и мадамъ Грибужъ, француженка гувернантка дочери Самблина.

Во второй комедіи: «Обольщенный» главнымъ дѣйствующимъ лицомъ представленъ Родотовъ, одураченный компаніей плутовъ, которые, во главѣ съ Протолкомъ, завладѣваютъ всецѣло его умомъ и сердцемъ. Онъ проповѣдуетъ странныя для Екатерины рѣчи объ очищеніи души человѣка чрезъ горе и печали; онъ въ своемъ домѣ устраиваетъ собранія, на которыхъ присутствующіе занимаются «вареніемъ» золота, драгоцѣнныхъ камней, приготовленіемъ панацеи, опытами ясновидѣнія, гипнотизма. Кончаются ихъ таинственныя собранія пьянствомъ. Наряду съ подобными забавами суетныхъ умовъ, эти «мартышки», по словамъ одного изъ дѣйствующихъ лицъ, собираются заводить разныя благотворительныя заведенія, какъ-то: школы, больницы и тому подобное, и для того стараются привлекать къ себѣ людей богатыхъ. Въ общемъ, высмѣянныя въ комедіи «мартышки» совершенно остались непонятны и для Императрицы, и для читателей ея комедіи. Кончается комедія тѣмъ, что друзья Родотова обокрали его, но были задержаны полиціей. «Обольщенный» освободился отъ мистическаго угара и удачно выдаетъ свою дочь, мистически-настроенную Таисію, и щеголиху, племянницу Софью. Чета умныхъ слугъ и въ этой комедіи также находитъ счастье въ бракѣ.

Въ третьей пьесѣ этого типа: «Шаманъ Сибирскій», въ лицѣ Амбанъ-

Лая представленъ шарлатанъ-инородецъ, сапожникъ, явившійся въ столицу подъ видомъ лѣкаря, фокусника, теософа и физіономиста. Подобно героямъ предшествующихъ комедій, Шаманъ морочитъ наивныхъ и довѣрчивыхъ простаковъ и попадаетъ, въ концѣ концовъ, въ руки полиціи. Тонъ комедіи остается тотъ же, что и во всѣхъ предыдущихъ произведеніяхъ: передъ нами проходятъ маньяки, сплетницы, жеманницы и здравомыслящіе слуги и резонеры. По словамъ митрополита Евгенія, не только первая комедія, но и эти двѣ направлены противъ Каліостро. Сама Императрица въ письмахъ къ своимъ заграничнымъ корреспондентамъ, говоря по поводу «Шамана Сибирскаго», не упоминаетъ уже о Каліостро, но не отрицаетъ того, что борется съ модой на мистицизмъ. Глава «Théosophe» въ Энциклопедіи, по словамъ самой Императрицы, послужила ей канвой при созданіи этой третьей комедіи. Сама она называла эту комедію «un coup de massive pour les enthousiastes», подъ которыми она понимала всевозможныхъ «мудрецовъ», «маговъ», «ясновидящихъ». Но вѣры въ значительность вліянія ея обличительныхъ комедій теперь, въ 90-хъ годахъ, у нея уже не было: «je crains bien qu'elle ne corrige personne», — писала она Циммерману, — «les absurdités la sont devenu de mode».

ДѢЙСТВІЕ ПЕРВОЕ.

ЯВЛЕНІЕ I.

(Өеатръ представляетъ мѣсто, гдѣ рѣки Москва, Яуза и Неглинная соединяются).

ДОБРЫНИНЪ, РУЛАВЪ, СТЕМИДЪ, ЛИДУЛЪ.

ДОБРЫНИНЪ (Стемиду и Лидулу.)

Вы кажется пріѣзжіе?

СТЕМИДЪ (Добрынину.)

Мы Кіевляне.

ДОБРЫНИНЪ.

За своими ли дѣлами вы сюда пришли или за Государевыми?

ЛИДУЛЪ.

За своими и за Государевыми.

РУЛАВЪ.

Что же такое?

СТЕМИДЪ.

Славяне живущіе по Днѣпру утѣсняемы бывше отъ Козаръ, кои обладали градомъ Кіевомъ и прочими около лежащими областьми, брали съ нихъ дань тяжкую и требовали сверьхъ того всякія подѣлія ихъ изнуряющія, прислали къ Князю Великому Предные мужи просити, да пошлетъ къ нимъ сына или свойственника Князя, княжити. . . .

1

(«Начальное управленіе Олега»).

Въ двухъ комедіяхъ: «Вотъ каково имѣть корзину и бѣлье» (1786) и «Расточитель» (1786) Императрица, по ея словамъ, даетъ вольное переложеніе изъ Шекспира»; комедія: «Чуланъ» представляетъ собою «вольное переложеніе изъ Кальдерона». Переложеніе это, надо сознаться, довольно свободное,—такъ, въ первой комедіи отъ героя «Виндзорскихъ кумушекъ», веселаго распутника Фальстафа, можно сказать, не остается ничего: Полкадовъ, замѣнившій англійскаго героя, огрубѣлъ и опустился въ переложеніи Императрицы: онъ попросту мошенникъ, шулеръ, атаманъ шайки воровъ и, въ то же время, петиметръ. Императрица щедро надѣлила его чертами пройдошества и жертвами его лукавства сдѣлала людей простодушныхъ и довѣрчивыхъ. Такимъ образомъ, и въ этой комедіи, иностранной по про-

исхожденію, удержался прежній фонъ: русская добродушная, глуповатая и грубая провинція съ недорослями Митрофанами, съ деревенскими шутами и нахлѣбниками, помѣщиками-собачниками и, въ то же время, съ традиціонными россійскими щеголями-вертопрахами, неизмѣнной плутоватой француженкой, свахой-сводней, разумными слугами и резонерами. Такимъ образомъ, англійскую веселую комедію Императрица обратила въ «русскую» пьесу, осмѣивающую странности русской жизни, съ прихотливой смѣсью чужого, интернаціональнаго со своимъ роднымъ, россійскимъ.

Комедіи: «Разстроенная семья осторожками и подозрѣніями» (1787), «Недоразумѣнія» (1788), «Неожиданное приключенье», «Невѣста-невидимка», «Что за шутки?», «Думается такъ, а дѣлается инако» (соч. въ 1785 г.), «Врановъ и сосѣдъ», «Врунъ», «Баба бредитъ, чортъ ли ей вѣритъ»— представляютъ собой драматизацію смѣшныхъ анекдотовъ, всевозможныхъ эпизодовъ, взятыхъ изъ жизни, или почерпнутыхъ изъ иностранной литературы.

Въ этихъ драматическихъ произведеніяхъ, приближающихся по типу къ «фарсамъ», все построено на интригѣ, на сцѣпленіи неожиданностей и недоразумѣній. Бытовой элементъ присутствуетъ въ этихъ произведеніяхъ въ разной мѣрѣ, но и то почти всегда только въ видѣ фона. Если вліяніе «Недоросля» и сказалось въ заимствованіи изъ этой пьесы Императрицей нѣкоторыхъ чертъ, то, въ общемъ, можно сказать, творчество Екатерины оказалось независимымъ отъ вліянія Фонвизина,—она, послѣ первыхъ своихъ произведеній и послѣ «Недоросля», отошла отъ той дороги, на которую рѣшительно стала русская реальная комедія.

Императрица словно не хотѣла конкурировать на одномъ пути съ геніальнымъ Фонвизинымъ и стала искать новыхъ путей для своихъ драматическихъ опытовъ.

Знакомство съ сочиненіями Шекспира увлекло ее на путь сочиненія «историческихъ хроникъ» въ духѣ Шекспировскихъ: «Историческое представленіе безъ сохраненія ѳеатральныхъ обыкновенныхъ правилъ, изъ жизни Рюрика. Подражаніе Шакеспиру» (1786), «Начальное управленіе Олега. Подражаніе Шакеспиру, безъ сохраненія ѳеатральныхъ обыкновенныхъ правилъ» (1786) и «Игорь, историческое представленіе, безъ обыкновенныхъ ѳеатральныхъ правилъ» (1786). Всѣ эти пьесы представляютъ собою первыя на русскомъ языкѣ попытки создать реальную трагедію,—попытки поколебать устои псевдоклассической драматургіи съ ея строгими «правилами». Въ этой «независимости» творчества Императрицы — большая заслуга ея. Но, къ сожалѣнію, у нея не хватило таланта создать новый типъ трагедіи безъ «обыкновеныхъ ѳеатральныхъ правилъ»; она старательно пользовалась лѣтописями, историческими трудами, не менѣе тщательно присочиняла «сама отъ себя», — но пьесы ея оказались безъ дѣйствія. Это — драмы безъ драматизма; это — сцены, не объединенныя трагическимъ порывомъ, безъ завязки и безъ трагическихъ



катастрофъ. Екатерина поняла Шекспировскую драматургію съ внѣшней стороны: она свободно нарушала всѣ единства, она ввела много дѣйствующихъ лицъ, ввела народъ въ одной пьесѣ, хоры—въ другой, народныя русскія пѣсни, стихотворенія Ломоносова и Тредьяковскаго — въ третьей, — но въ общемъ не получилось «драматическаго произведенія» въ Шекспировскомъ духѣ. Вотъ почему, быть можетъ, трагедіи ея, въ свое время, не вызвали подражаній, остались непонятными курьезами и не поколебали престижа Сумарокова. Императрица, повидимому, глубоко и не всматривалась въ Шекспира,— его пьесы «безъ правилъ» просто ей показались болѣе легкими для драматурга и интересными благодаря своему историческому содержанію.

Въ первой пьесѣ драматизированъ разсказъ о призваніи варяговъ, о возстаніи Вадима противъ власти пришельцевъ. Содержаніе пьесы даетъ возможность Императрицѣ говорить объ обязаностяхъ властителей къ подданнымъ и подданныхъ къ властителямъ. Рюрикъ представленъ разумнымъ, уравновѣшеннымъ правителемъ, мудрость и кротость котораго обезоруживаютъ его враговъ. Но онъ представленъ совершенно безтемпераментнымъ, а потому блѣднымъ и безжизненнымъ. Мудрыя рѣчи его читателя не трогаютъ, не волнуютъ. Таковы же, въ сущности, и мятежникъ Вадимъ, и мудрый Олегъ. Императрица проявила желаніе придать своей пьесѣ couleur locale: дѣйствующія лица—язычники; они передъ смертью призываютъ къ Валкамъ, дѣвамъ, окружающимъ престолъ «Перуна», но эта деталь производитъ впечатлѣніе какой-то ненужной случайности.

Вторая пьеса: «Начальное управленіе Олега» — обстановочная: въ пьесу введены свадебные народные обряды и пѣсни (бракъ Игоря и Прекрасы); дѣйствіе переносится во дворецъ византійскаго Императора Леона, въ театръ греческій, на сценѣ котораго разыгрывается третье дѣйствіе «Еврипидовой Алцесты». Въ эту же пьесу введено и столкновеніе Олега съ Аскольдомъ. Дѣйствующихъ лицъ въ пьесѣ много; введена самая разношерстная толпа. Судя по режиссерскимъ замѣткамъ и сохранившимся документамъ, постановка этой піесы была великолѣпная и, дѣйствительно, представляла собою «beau spectacle». Мудрый Олегъ, говорящій прекрасныя рѣчи, являющій вмѣстѣ съ другими «belles âmes» «beaux sentiments», безцвѣтенъ и безличенъ. Нѣсколько живѣе Аскольдъ, въ уста котораго вложено оправданіе христіанства. Недурны коротенькія народныя сценки, въ которыхъ дѣйствующими лицами являются два кіевскіе мѣщанина. Живыми сценами надо признать также сцену свадьбы Игоря и Прекрасы.

Послѣдняя пьеса этого типа: «Игорь» — произведеніе неоконченное, и въ немъ, повидимому, Императрицѣ не удалось дать ни «beau spectacle», ни выразить «beaux sens» и «belle âme» своихъ героевъ. Въ пьесѣ изображается встрѣча Игоремъ побѣдоноснаго Олега; смерть Олега отъ укуса змѣи; далѣе представлены всевозможныя тревоги и неурядицы, съ которыхъ началось



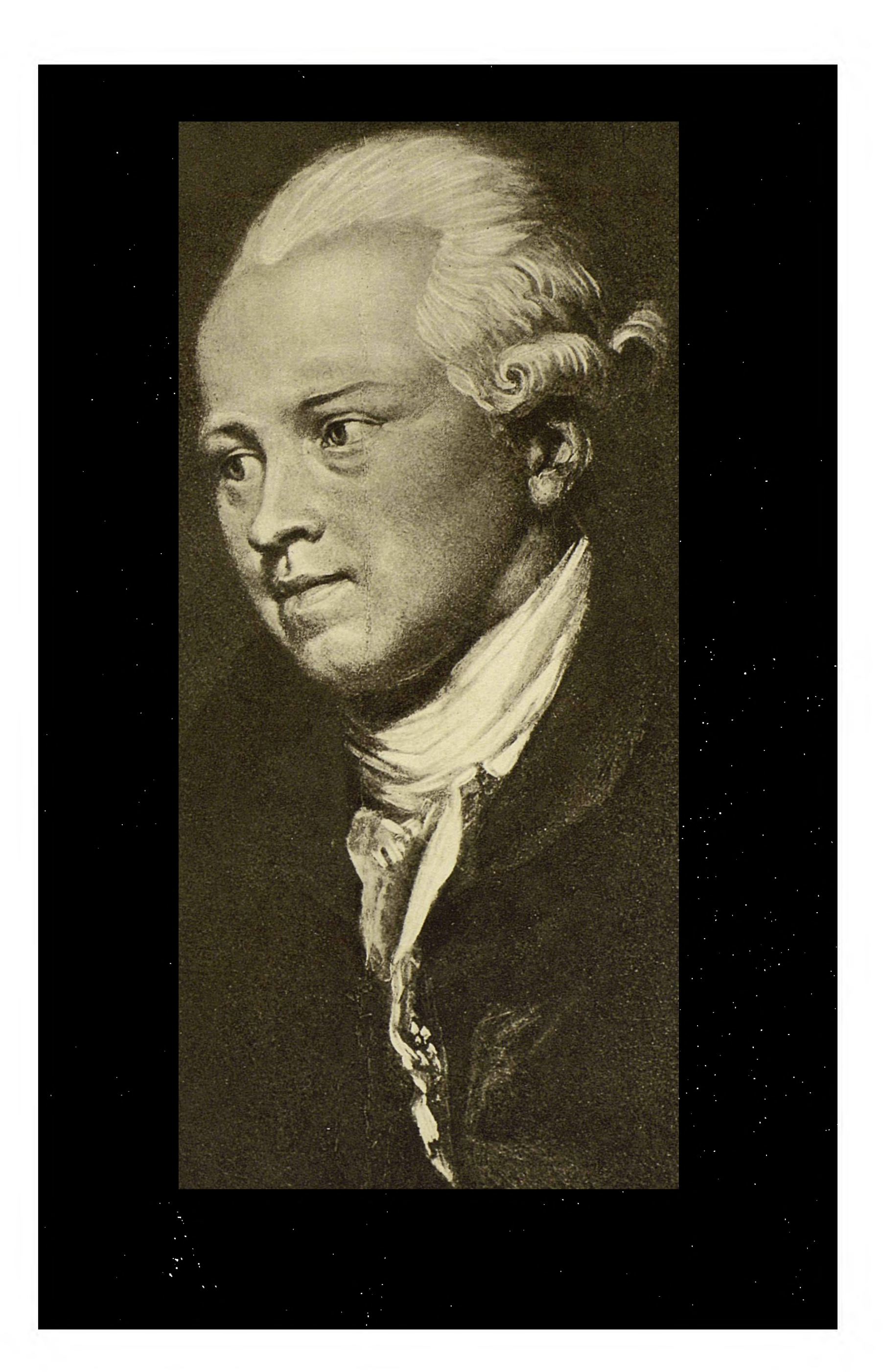
самостоятельное княженіе Игоря. Въ пьесѣ совсѣмъ нѣтъ дѣйствія, нѣтъ характеровъ и лицъ.

Гораздо удачнѣе были опыты Императрицы Екатерины въ области сочиненія «народныхъ оперъ». Если для комедій своихъ Екатерина черпала матеріалъ въ тѣхъ впечатлѣніяхъ, которыми подарила ее русская жизнь, а въ историческихъ драмахъ использовала русскую «исторію», то для оперъ она обратилась къ богатому источнику народнаго творчества. Въ этомъ обращеніи Императрицы къ народной поэзіи мы опять таки должны признать несомнѣнную заслугу ея передъ исторіей русской изящной литературы: одна изъ первыхъ перебросила она мостъ отъ чопорной аристократической поэзіи псевдо-классицизма къ мужицкому творчеству русскаго народа.

Впрочемъ, первая опера ея: «Февей», по содержанію своему, ближе къ поэзіи искусственной нравоучительной сказки, выросшей въ XVII—XVIII столѣтіи въ оранжерейной атмосферѣ салоннаго аристократическаго творчества. Но нерусскій сюжетъ своего произведенія Императрица постаралась облечь въ народную русскую плоть: царевичъ Февей представленъ въ обстановкѣ русскаго дворянскаго существованія: онъ окруженъ «барскими барынями» и «барышнями», приживалками и нянюшками. Самъ отецъ-царь и мать-царица—образы, близкіе къ народносказочнымъ. Этнографическій элементъ оперы выразился во включеніи курьезной «калмыцкой пѣсни». Опера изобилуетъ «народными» романсами и аріями, напоминающими модныя тогда пѣсенки. Сама Императрица Екатерина особенно цѣнила эту народно-поэтическую стихію въ своей оперѣ; объ этомъ писала она въ письмѣ къ Гримму, утверждая, что ея опера «tout composé d'airs et chansons et motifs russes».

Гораздо ближе къ народному творчеству вторая опера Екатерины: «Новгородскій богатырь Боеслаевичъ» (1786). Въ этомъ произведеніи Императрица драматизировала ту редакцію народной былины о Васькѣ Буслаевѣ, которую привелъ въ своихъ «Русскихъ сказкахъ» Чулковъ. Боеслаевичъ—молодой княжичъ, несправедливо лишенный отцовскаго престола буйными новгородцами. Со своей дружиной храброй, Боеслаевичъ возвращаетъ свои права на отцовскій столъ и покоряетъ своей волѣ новгородцевъ. Герой идеализированъ Императрицей,—онъ лишенъ многихъ характерныхъ чертъ былиннаго богатыря и потому потерялъ всю свою яркую индивидуальность, обезцвѣченъ, обезличенъ. Въ результатѣ, онъ и его товарищи потеряли всякій драматическій интересъ. Тѣмъ не менѣе, вліяніе народной поэзіи сказалось ясно на стилѣ этой оперы: мѣстами она представляетъ собою сплошной текстъ былины, мѣстами этотъ былинный складъ смѣняется діалогомъ легкимъ и яркимъ, въ которомъ блестятъ простонародные обороты рѣчи, народно-поэтическія украшенія, характерные словечки и обороты рѣчи.

Третья опера: «Храбрый и смѣлой витязь Ахридѣичъ» (Иванъ Царевичъ) (1786) представляетъ собой остроумную драматизацію народной сказки объ



Иванѣ Царевичѣ, который ѣдетъ на поиски своихъ двухъ сестеръ, похищенныхъ Медвѣдемъ-молодцомъ и Морскимъ чудомъ-молодцомъ. По пути встрѣчается онъ съ двумя лѣшими, хитростью отбираетъ у нихъ шапку-невидимку, сапоги-самоходы и скатерть-самобранку, встрѣчается съ Ягой-бабой, отыскиваетъ своихъ сестеръ, овладѣваетъ Царь-дѣвицей и возвращается побѣдителемъ домой. Языкъ сказки представляетъ удачную подд̀ѣлку подъ стиль народныхъ пѣсенъ и сказокъ. Общій тонъ этого произведенія — безоблачно-ясный; веселымъ, легкимъ смѣхомъ обвѣяны всѣ эти лѣшіе, морскія чудовища и сама баба-Яга. Для «смѣлаго витязя Ахридѣича» все складывается необыкновенно удачно, и счастье свое онъ получаетъ безъ всякихъ усилій: даже «чудовища», вмѣсто борьбы съ нимъ, совѣтуютъ ему «беречь своего здоровья» въ далекомъ пути. Только со змѣемъ двѣнадцатиглавымъ приходится биться храброму витязю. Это—единственный подвигъ, который совершаетъ онъ во время своихъ странствій. Въ запискахъ Храповицкаго находимъ мы указанія на то, что стихи для этой оперы сочинялъ онъ («дѣлалъ и подавалъ аріи для оперы «Ив. Цар.» и «приписалъ арій и хоры для пятаго акта и не спалъ всю ночь», «много моей тутъ работы»). Акад. Пыпинъ среди бумагъ Императрицы нашелъ «цѣлое собраніе


ПОДРАЖАНІЕ ШАКЕСПИРУ
Историческое представленіе
безъ сохраненія обыкновенныхъ
Ѳеатральныхъ правилъ
изъ
ЖИЗНИ РЮРИКА.

вновь изданное
съ примѣчаніями
Генералъ Маіора
И. Болтина.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
въ Императорской Типографіи
1792.

стиховъ Храповицкаго, писанныхъ имъ для «Ивана Царевича»; «стиховъ написано было вдоволь, больше, чѣмъ понадобилось для пьесы». Это обстоятельство въ высокой степени знаменательно: оно опредѣляетъ степень самостоятельности въ творчествѣ Императрицы и даетъ право предполагать, что и въ двухъ предыдущихъ операхъ Императрица имѣла помощниковъ, которые ея поэтическіе замыслы воплощали въ стихи.

Четвертая опера: «О Горе-богатырѣ Косометовичѣ» (1788—89) есть драматизація сказки того же наименованія, сочиненной самой Императрицей. Сказка имѣетъ значеніе политическаго памфлета,—въ ней Императрица высмѣяла молодого шведскаго короля Густава, затѣявшаго войну съ Россіей. Мысль историческій эпизодъ воплотить въ форму народно-поэтическаго произведенія подсказана была чтеніемъ народной сатирической повѣсти о Фуфлыгѣ-богатырѣ. Стихи къ новой оперѣ писалъ все тотъ же Храповицкій, прекрасно воплотившій въ стихахъ шаловливо-безоблачный юморъ Императрицы.

Въ лицѣ Горе-богатыря Косометовича Императрица представила россійскаго Митрофана. Надоѣли царевичу игра въ свайку и кража изюма изъ царскаго погреба,—рѣшилъ онъ пуститься въ свѣтъ, на поиски рыцарской славы. Напрасно родители, приживалки и нянюшки убѣждали его оставаться дома. Горе-богатырь сбирается въ путь, выбираетъ себѣ оружіе по рукѣ и коня по нраву и, въ сопровожденіи Кривомозга и Тихона, пускается въ путь. Но на первой же стоянкѣ избиваетъ Горе-богатыря безрукій старикъ, а затѣмъ ночью спутники его, желая вернуться домой, пугаютъ его всякими обманными ужасами, и на слѣдующій же день Горе-богатырь побѣдоносно возвращается домой, гдѣ его и женятъ на Громилѣ Шумиловнѣ.

Послѣдняя изъ дошедшихъ до насъ оперъ Екатерины: «Өедулъ съ дѣтьми» (1790) представляетъ собой одноактную шутку, составленную изъ любовныхъ и шутливыхъ пѣсенъ въ народномъ духѣ. Содержаніе этой оперы слѣдующее: у вдовца Өедула пятнадцать человѣкъ дѣтей; онъ собирается еще жениться, дѣти отговариваютъ отца. За одной изъ дочекъ, Дуняшей, ухаживаетъ «дѣтина». Чѣмъ разрѣшается эта нехитрая завязка, неизвѣстно, но несомнѣнно, что въ этой пьескѣ много музыкальнаго матеріала, и безпритязательную публику XVIII вѣка она могла смѣшить. Въ составленіи текста оперы принималъ участіе тотъ же Храповицкій. Впрочемъ, послѣ этой оперы Императрица устранила отъ себя усерднаго своего поэта-секретаря, и съ его уходомъ прекратилось драматическое творчество Императрицы Екатерины. Изъ дошедшихъ до насъ многочисленныхъ пьесъ ея видно, что она для нихъ пользовалась самыми различными источниками: своими живыми впечатлѣніями, исторіей русской и произведеніями народной фантазіи. Для современниковъ особенно значительны были тѣ произведенія Императрицы,

въ которыхъ она изобразила бытъ. Оттого и въ исторію русской литературы Императрица Екатерина вошла, какъ сочинительница бытовыхъ рускихъ реальныхъ комедій.

Вся драматическая дѣятельность Екатерины второго и послѣдняго періода, можно сказать, не оставила слѣдовъ въ русской драматургіи конца XVIII вѣка.

Трагедія въ Шекспировскомъ родѣ совсѣмъ не встрѣтила сочувствія среди русскихъ драматурговъ. Традиція Сумароковскія были поколеблены не Шекспиромъ, а слезной драмой.

Комическая опера процвѣтала у насъ, но ея развитіе не направилось по тому пути, на который ее толкала Императрица. Не въ народномъ творчествѣ, не въ былинахъ и сказкахъ нашли источникъ вдохновенія русскіе авторы оперъ, а въ народной жизни, въ жизни деревни. Вотъ почему «опера», по существу своему, слилась съ «бытовой комедіей».

Русская комедія за это время все шире захватываетъ русскій бытъ. Уроки Фонвизина не прошли даромъ, и многія изъ русскихъ комедій этого періода представляютъ подражаніе «Недорослю». Темы, которыя теперь разрабатываются русскими драматургами-комиками, тѣ же, что и въ 70—80-хъ годахъ,—только эти темы находятъ болѣе сильное, болѣе яркое воплощеніе (напр., «Ябеда» Капниста). Крестьянскій бытъ и купеческій по-прежнему привлекаютъ къ себѣ вниманіе; въ нѣкоторыхъ комедіяхъ уже намѣчаются типы, которые будутъ разработаны позднѣе въ XIX ст. Гоголемъ и Грибоѣдовымъ.

Среди русскихъ авторовъ, сочинявшихъ комедіи, къ концу XVIII вѣка все очевиднѣе дѣлалась справедливость требованій, высказаныхъ еще въ 60-хъ годахъ Лукинымъ. Въ этомъ отношеніи особенно любопытно мнѣніе Плавильщикова, который требовалъ, чтобы и содержаніе театра сдѣлалось русскимъ, и чтобы переводы уступили мѣсто піесамъ оригинальнымъ, съ содержаніемъ изъ русской жизни, и чтобы творчество писателя было свободно отъ строгихъ требованій псевдо—классической драматургіи.

Въ статьѣ своей: «О театрѣ» Плавильщиковъ задаетъ вопросъ:

«Что нужды россіянину, что какой-нибудь Чингисъ-ханъ татарскій былъ завоевателемъ Китая и тамъ надѣлалъ добрыхъ дѣлъ? Какая намъ нужда видѣть какую-нибудь Дидону, тающую въ любви по Энею и бѣснующагося Ярба отъ ревности? Что намъ нужды до непримиримой вражды, которая изображена въ «Веронскихъ Гробницахъ»? Надобно напередъ узнать, что происходило въ нашемъ отечествѣ. Кузьма Мининъ, купецъ, есть лицо, достойнѣйшее прославленія на театрѣ».

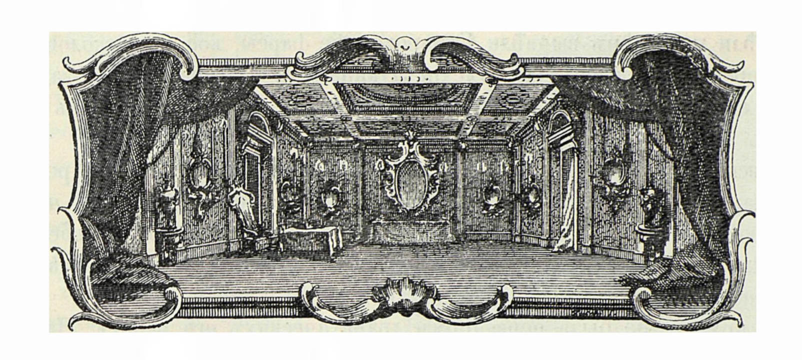
Точно такъ же вооружается Плавильщиковъ и противъ передѣлокъ иностранныхъ комедій на наши нравы. «Мы не можемъ слѣпо подражать ни французамъ, ни англичанамъ», замѣчаетъ онъ, «мы имѣемъ свои нравы, свое свойство», а потому даже въ передѣлкахъ «вещи многія являются на позорище (т.-е.

передъ глазами зрителей) во французскомъ нарядѣ, и мы собственныхъ лицъ мало видимъ: слуга, напримѣръ, говоритъ барину остроты и вольности, которыхъ ни одинъ крѣпостной человѣкъ не осмѣлится сказать ни въ одномъ домѣ. Служанка на театрѣ дѣлаетъ то же. И вотъ — лица, которыя больше всѣхъ смѣшатъ въ комедіи, и которыя меньше всѣхъ походятъ на правду».

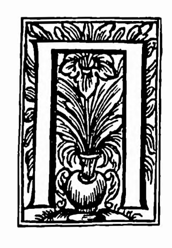
Всѣ эти выдержки изъ статьи Плавильщикова показываютъ, что прежде всего отъ театра онъ требовалъ естественности и жизненной правды, а эти-то требованія больше всего нарушались какъ разъ въ переводахъ и передѣлкахъ. Поэтому въ нападкахъ Плавильщикова на переводы надо видѣть не безразсудные вопли самообольщеннаго патріотизма, а вполнѣ понятныя, по условіямъ того времени, жалобы артиста и драматурга, убѣжденнаго приверженца реальныхъ началъ, которыя далеко не всегда торжествовали на тогдашней русской сценѣ.

Проф. В. Сиповскій.





ФОНВИЗИНЪ.



ечаль овладѣла Парнассомъ, Мельпомена и Талія были въ «великомъ замѣшательствѣ», проливая горькія слезы о паденіи театра, вознесеннаго, казалось, Сумароковымъ на большую высоту, жалуясь на переводчиковъ драмъ и бездарныхъ «молодыхъ стихотворцевъ». Свѣтлая вѣсть съ земли русской вдругъ все мѣняетъ. Аполлонъ съ новою прекрасною комедіею въ рукахъ возвѣщаетъ о появленіи даровитаго писателя; печаль смѣняется «веселостью»; Талія, прочитавъ пьесу, признаетъ автора законнымъ своимъ сыномъ и вписываетъ его въ число своихъ любимцевъ. Такою совсѣмъ прозрачною аллегоріею привѣтствовалъ не кто иной, какъ Новиковъ въ своемъ «Трутнѣ», блестящее появленіе Фонвизинскаго «Бригадира». И по всей повременной печати пронеслось словно эхо этого сочувственнаго отзыва. Комика сравнивали прямо съ Мольеромъ, который, по выраженію критика журнала «Пустомеля», «лучшаго и во Франціи своимъ комедіямъ не видалъ принятія и не желалъ». И въ различныхъ слояхъ общества стоялъ такой же гулъ удивленія и какой-то веселой радости,—съ неизбѣжнымъ хоромъ озлобленныхъ завистниковъ, о которыхъ не могъ умолчать и ликующій «Пустомеля».

Рѣдко начиналъ писатель комическій, обличитель, сатирикъ, свою дѣятельность при такихъ благопріятнѣйшихъ условіяхъ. Словно неустрашимый, вѣрящій въ свою звѣзду, полководецъ, онъ пришелъ, увидѣлъ и побѣдилъ.

Потускнѣли и совсѣмъ выцвѣли Сумароковскіе фарсы, кое-какъ сколоченные по Мольеровскимъ рецептамъ, комедіи Лукина, эти благонамѣренно задуманные и плохо выполненные межеумки, амфибіи, не то просто копіи съ французскихъ оригиналовъ, не то зародыши русскаго всенароднаго театра, Херасковскія скрипучія трагедіи,—несложный запасъ современнаго репертуара, и наряду съ интересною, умно составленною переводною его частью, въ которой Мольеръ, Вольтеръ, Реньяръ встрѣчался съ Дидро, Гольбергомъ, Гольдони, Мариво, смѣло прошелъ впередъ и сталъ чуть не наравнѣ съ ними необыкновенно удачливый дебютантъ.

Его комедія не была первенцомъ драматическихъ его работъ. За нимъ водились эти работы, точнѣе сказать, писательскіе грѣхи, неуклюжіе, тяжелые, совсѣмъ не сценичные: передѣлка легко набросанной пьески Грессэ «Sidney», превратившейся почему-то въ «Коріона», съ дѣйствующими лицами, украшенными благозвучными именами Зиновіи, Менандра,—и русскимъ крестьяниномъ, покушающимся говорить почти по-деревенски и вносить въ пьесу отголоски сельской повседневной прозы съ старостами, оброками, сборщиками податей-драгунами, свистомъ кнутовъ по спинамъ, — или поистинѣ ужасающій переводъ такой философски глубокой сценической проповѣди свободы совѣсти, какъ Вольтеровская «Альзира» (хотя переводчику почему-то вспоминалось впослѣдствіи, что этотъ переводъ произвелъ впечатлѣніе, возбудилъ толки). Переходъ отъ тяжеловѣснаго, порою витіеватаго, уснащеннаго славянизмами слога этихъ неудачныхъ попытокъ къ свободному, искрящемуся веселостью и жизнью діалогу «Бригадира» такъ же страненъ, какъ у Грибоѣдова контрастъ его «Молодыхъ супруговъ», «Притворной Невѣрности» или раннихъ стихотвореній съ геніальной правдой «Горя отъ ума». Но примѣчательно, что дебелыя рѣчи первыхъ Фонвизинскихъ работъ для сцены, къ счастью, почти не видавшихъ рампы, были у него смежны и одновременны съ живою, колкой, острой рѣчью его вольнодумныхъ стихотворныхъ выходокъ и импровизацій въ родѣ «Посланія къ слугамъ» или басни о Лисицѣ, въ которыхъ мы ищемъ отголосковъ фейерверка остроумія, изумлявшаго въ общежитіи собесѣдниковъ Фонвизина, несравненнаго, говорятъ, мастера устнаго слова. Какъ будто, изреченное для сцены, оно должно было непремѣнно леденѣть, мертвѣть, обезличиваться.

Но къ театру все же его влекла неотразимая сила, и онъ въ своей исповѣди ярко отмѣтилъ тотъ день, когда впервые испыталъ обаяніе сцены и лицедѣйства. Это было въ Петербургѣ, куда Фонвизина вмѣстѣ съ нѣсколькими питомцами только что основаннаго Московскаго университета повезли на поклонъ къ его творцу, Ив. Иван. Шувалову. Давали тогда комедію датчанина Гольберга «Генрихъ и Пернилла». Кающемуся автору «Чистосердечнаго признанія» представилось потомъ, что въ сущности пьеса эта была «довольно глупая», хотя тогда она показалась ему «произведеніемъ ве-

ликаго разума», и онъ тѣмъ сильнѣе хотѣлъ бы выдвинуть чарующее дѣйствіе сцены, чудесной игры (особенно Шумскаго, который такъ его смѣшилъ, «что онъ, потерявъ благопристойность, хохоталъ изо всѣхъ силъ»), и волшебство олицетворенія жизни въ театрѣ. Приговоръ надъ пьесой былъ незаслуженно суровъ; она выросла, какъ многое у «датскаго Мольера», изъ мотива, взятаго у великаго французскаго комика, и одна изъ наиболѣе удачныхъ ея частностей перенесена изъ Précieuses ridicules [1]); такъ въ первой же комедіи, видѣнной Фонвизинымъ на сценѣ, его коснулось уже, хотя сначала лишь косвенно, вліяніе Мольера, въ чью школу онъ несомнѣнно вступилъ въ своихъ самостоятельныхъ опытахъ; не уйти ему и отъ Гольберга; встрѣтившій его въ студенческіе годы, какъ баснописецъ, и увлекшій къ переводу безчисленныхъ (ихъ 225) его басенъ, онъ, выполнивъ съ своей «довольно глупой» комедіей роль инціатора въ знакомствѣ писателя начинающаго съ театромъ, сталъ его ближайшимъ образцомъ при созданіи «Бригадира».



Д. И. Фонвизинъ въ молодости.

Можно было, при неопытности, найти себѣ менѣе пригодный, идейно и художественно возбудительный, образецъ. Чрезвычайно наблюдательный, остроумный, соединявшій мастерство комика, умѣнье психолога съ серьезными общественными стремленіями, научно развитой (съ долгой и почетной дѣятельностью на каѳедрѣ Копенгагенскаго университета), много странствовавшій по свѣту, и внесшій въ шумный рой своихъ пьесъ всѣ эти выработанныя умно прожитою жизнью достоинства, творецъ національнаго датскаго комическаго театра сумѣлъ не только завоевать себѣ почетное положеніе и на нѣмецкой сценѣ, гдѣ въ 18-мъ вѣкѣ онъ стоялъ на одномъ уровнѣ съ лучшими силами отечественнаго театра, но и вліять на такихъ большихъ людей

[1]) Это доказалъ, въ связи съ другими переложеніями изъ Мольера авторъ забытаго теперь, но цѣннаго этюда: «Holberg considéré comme imitateur de Molière», 1864, A. Легрелль.

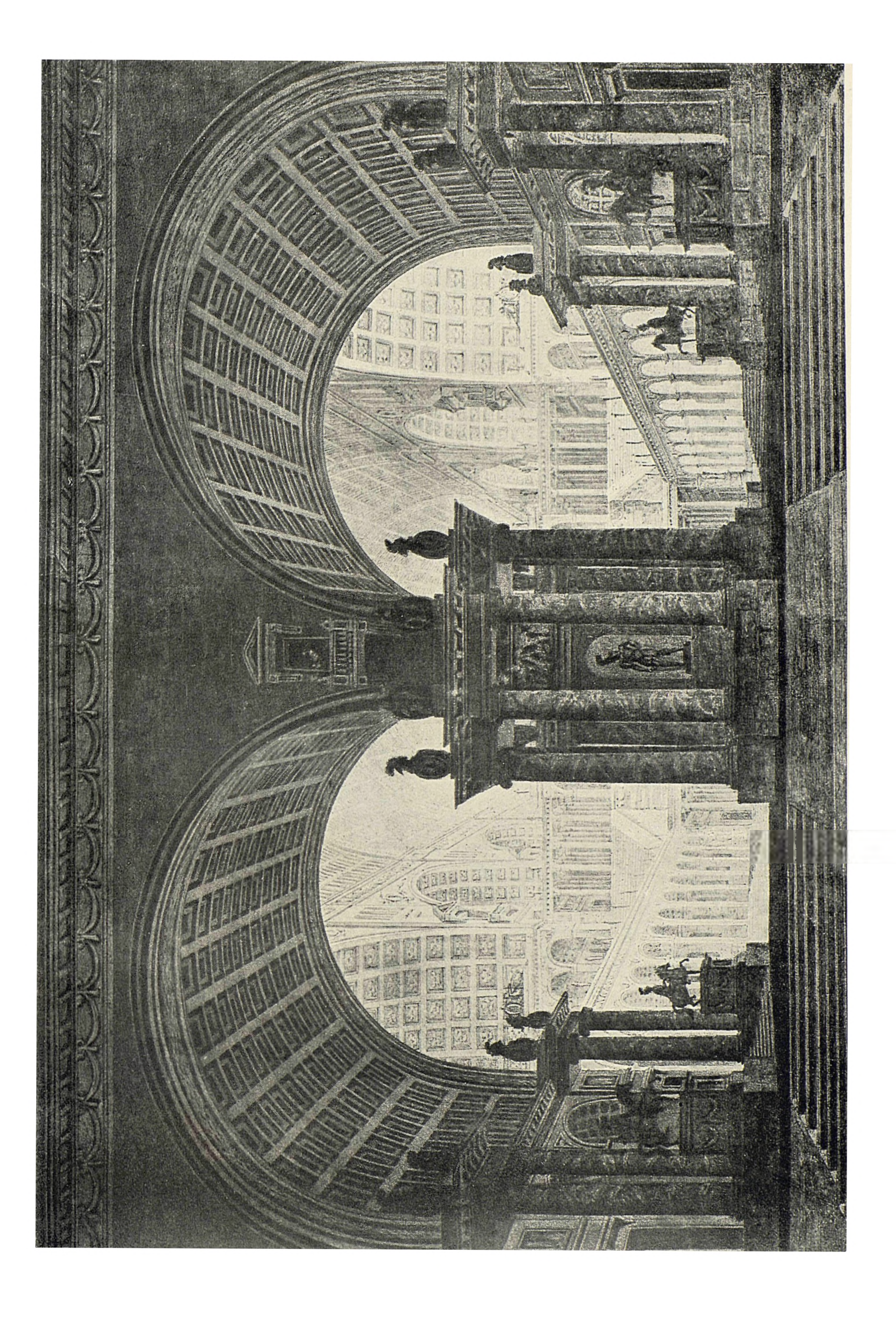
въ ихъ средѣ, какъ Лессингъ [1]). Въ нѣмецкомъ нарядѣ полнаго собранія своихъ комедій Гольбергъ проникъ въ Россію, и въ томъ космополитическомъ сборномъ составѣ репертуара, который въ театрѣ Волкова и Дмитревскаго умно и культурно замѣнялъ естественные недочеты отечественной драматургіи, входилъ въ сознаніе, нравы и вкусы зачинавшейся театральной публики наравнѣ съ первыми мастерами европейской комедіи. Но Гольбергъ встрѣтилъ Фонвизина и въ томъ раннемъ литературномъ и усердно театральствовавшемъ кружкѣ, который принялъ молодого чиновника и, пока, дилетанта литературы въ Петербургѣ при самомъ началѣ его службы,—въ той небольшой, но много писавшей группѣ, гдѣ скрипѣли перья и самого начальника, и его подчиненныхъ, гдѣ Иванъ Перфильевичъ Елагинъ былъ и историкомъ, и поклонникомъ новаго европейскаго романа съ своими переводами изъ аббата Прево и др., и переводчикомъ разныхъ комедій для текущаго репертуара, наконецъ, театральнымъ администраторомъ,—гдѣ Лукинъ дѣлалъ свои опыты фундамента для роскошно грезившейся ему народной сцены, собирающей вокругъ себя всю Русь, тогда какъ судьба опредѣлила ему быть только толмачомъ чужестранныхъ вымысловъ. Елагинъ въ своемъ рвеніи сценическаго переводчика выбралъ изъ театра Гольберга не такія красоты, какъ «Эразмъ Монтанъ», «Жестяникъ-политикъ» или «Счастливое кораблекрушеніе», но бойкую вещицу «Jean de France», съ спеціальной ея задачей насмѣшки надъ галломаніей,—и очертанія Фонвизинскаго истиннаго первенца, «Бригадира», уже показались въ близкомъ будущемъ.

Вырвавшись изъ сонной, степенной Москвы, гдѣ его живой, саркастическій умъ, неистощимое богатство остроумной наблюдательности, мастерство смѣлой, вольнодумной рѣчи, бесѣды, веселой импровизаціи, всѣ эти дары, въ которыхъ сказался «силъ избытокъ», нарушали порою благочиніе своей необычайностью, онъ былъ, какъ Гоголь на зарѣ своихъ великихъ созданій, полонъ несмѣтными образами и бытовыми чертами, взятыми изъ жизни или вызванными богатой фантазіей, но не владѣлъ этимъ летучимъ, призрачнымъ міромъ, не могъ ввести его въ стройныя формы, закрѣпить въ пластическихъ характерахъ, душевныхъ движеніяхъ, живой бытовой рѣчи. Зародыши, основы комедіи, нѣтъ, многихъ комедій, носились въ умѣ,—и въ то же время онъ могъ списывать съ мелкимъ подкрашиваніемъ какого-нибудь «Коріона»; устная рѣчь, передававшая съ удивительнымъ умѣньемъ выдающагося комика-чтеца жизнь въ лицахъ, стремилась свободнымъ, блестящимъ потокомъ, а онъ примучивалъ себя въ литературныхъ опытахъ къ стихотворнымъ колодкамъ и риторикѣ. Но въ разгарѣ одного изъ плодовитѣйшихъ приступовъ комической импровизаціи, послѣ побывки въ Москвѣ,

---

[1]) Сопоставленіе темъ Гольберговскихъ пьесъ съ ранними комедіями Лессинга—у Георга Брандеса: «Ludwig Holberg und seine Zeitgenossen», 1885.

Проектъ декораціи П. Гонзаго.



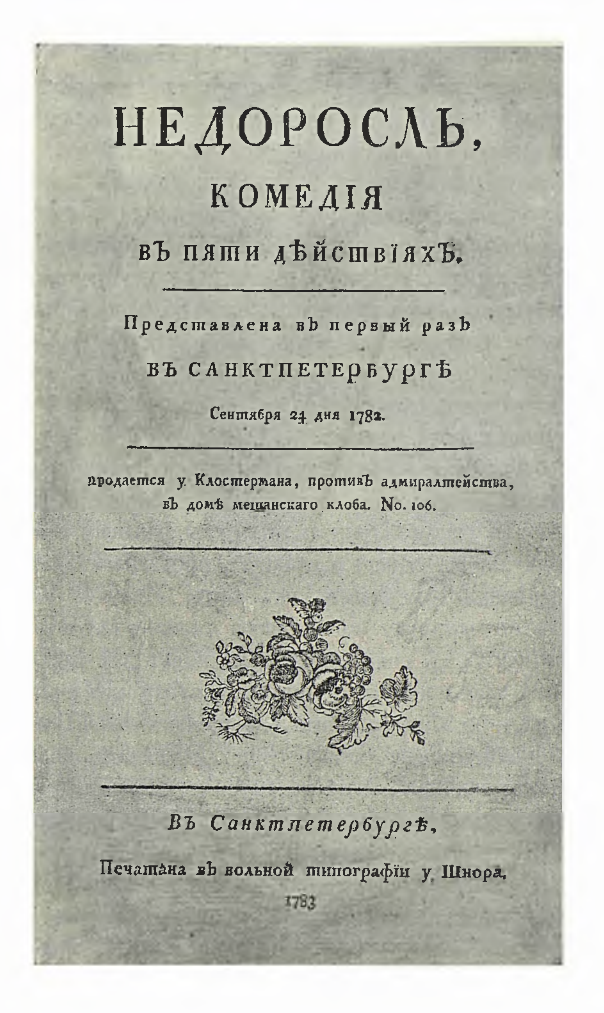
Автографъ Д. И. Фонвизина.

отъ которой онъ успѣлъ отвыкнуть, пораженъ былъ допотопностью ея склада и, не уставая, вызывалъ одинъ за другимъ до нельзя потѣшные образы изъ московскаго быта, особенно изъ старшаго поколѣнія, настала неотступная потребность записать, задержать, оформить все это богатство; вліяли и совѣты увлеченныхъ слушателей, поднялась, властно опредѣлилась и личная потребность. Экспромптомъ явилась комедія, знаменательной импровизаціею стало и призваніе комическаго писателя, принятое имъ на себя отнынѣ. О высокой общественной миссіи комика онъ, очевидно, еще не думалъ. Превосходныя, глубоко вошедшія въ его сознаніе, мысли о свободѣ и законности обличительнаго суда комедіи, стоящей на стражѣ правды, честности, справедливости, народнаго блага, объ отвѣтственномъ положеніи писателя передъ своимъ народомъ, чьимъ глашатаемъ онъ долженъ быть, явились позже, добытыя опытомъ жизни, школой общественнаго прогресса,

итогомъ многихъ думъ. Пока онъ отдается творческому задору, и, озаренныя его неистощимымъ смѣхомъ, не останавливающимся и передъ карикатурой, гротескомъ, показываются, живутъ своей глупой жизнью, сходятся, вьются, перепутываются въ клубкѣ интриги, созданной его велѣніемъ, дѣти его фантазіи, переполненной бойко схваченными чертами повседневности.

Опереться на хорошій образецъ сценической работы, подсмотрѣть и усвоить тайну превращенія этихъ тѣней въ живыя лица и ихъ разнообразныхъ, прихотливыхъ комбинацій въ стройный, складный организмъ пьесы, было необходимо. Это стало призваніемъ и заслугой Гольберговскаго «Jean de France». Въ комическомъ мотивѣ пьесы, столь схожемъ съ проявленіями уродливаго галломанства, которое вдоволь можно было наблюдать въ русскомъ современномъ быту, было очевидно много возбуждающей силы, звавшей къ подражанію. Недаромъ по одному слѣду съ Фонвизинымъ прошли и Елагинъ съ своимъ «Французомъ русскимъ» и соперникъ комика А. Хвостовъ съ «Русскимъ парижанцемъ». Но въ одномъ лишь «Бригадирѣ» доля подражанія, усвоенія, уступая мѣсто самостоятельности, которой нужна была лишь временная опора, осталась служебной частью произведенія, его остовомъ, въ который вмѣстилось свободное, свое содержаніе. Общіе контуры обѣихъ пьесъ одинаковы. Двѣ родительскія четы рѣшили, и въ датской пьесѣ, не спрашиваясь желанія дѣтей, поженить ихъ; одну семью судьба, или, скорѣе, глупое баловство старшихъ, снабдила уродцемъ птиметромъ, бредящимъ Франціею послѣ недолгаго житья въ Парижѣ; въ другой есть кроткая, умная дѣвушка, чье личное счастье съ любимымъ человѣкомъ хотятъ грубо разстроить. Ея избавленіе, изобличеніе постылаго ея жениха, соединеніе любящихся, разрубаютъ узелъ завязки. Смышленая субретка, бойкая, изобрѣтательная, занятая авторомъ у французской комедіи, спасаетъ свою молодую госпожу и, разыгравъ при помощи небольшого запаса французскихъ фразъ, которымъ научилась у модистки въ Копенгагенѣ, роль парижанки, увлекшейся красотою и умомъ Яна Франца, и полетѣвшей за нимъ слѣдомъ по свѣту, сводитъ его съ ума, и, осмѣянный, доведенный до абсурда съ своимъ неотвязнымъ бредомъ, онъ сходитъ со сцены, вдоволь доказавъ нелѣпость чужебѣсія. Удержавъ чуть не всѣ главныя данныя чужеземной пьесы, начинающій, неопытный, казалось, писатель съ большой свободой отдается и творческому вымыслу, и работѣ психолога, и яркой реалистической живописи. Борьба съ галломаніей удержана имъ, но не въ ней одной задача пьесы. Надъ нею и не значится никакого этикета, который сразу возвѣщалъ бы, противъ чего она направлена, и вмѣсто Иванушки, какъ коронной галломанской роли, въ заглавіи красуется представитель стараго поколѣнія, «Бригадиръ». Около него выступаютъ другіе его сверстники изъ той же общественной группы и той же генераціи; совѣтница, замѣнившая собой водевильную фигурку датской субретки, выростаетъ въ закончен-

ный и самостоятельно выступающій характеръ, подходитъ къ старшему персоналу, сближаясь однако въ сути своего тихаго помѣшательства съ комическимъ jeune premier пьесы. По другую сторону стоитъ молодежь, съ чертами жизненными, выпуклыми, расцвѣченными неудержимымъ юморомъ, порою доведенными до карикатуры,—въ русскомъ дружкѣ Жана de France,—блѣдными, тусклыми, въ лицѣ Софьи и Добролюбова. И въ изображеніи дѣйствующихъ лицъ первой категоріи, ставшей главною въ пьесѣ, выказались замѣчательное мастерство и глубокая проницательность, которой и слѣда нѣтъ въ соотвѣтствующихъ характерахъ у Гольберга, лишь условно, внѣшне комическихъ. Въ лицѣ Бригадира выросъ вдругъ подлинный русскій служака старыхъ временъ, продѣлавшій много походовъ, безмозглый, свирѣпый бывало къ своимъ солдатамъ, да и къ женѣ, на которой онъ «вымещалъ вину каждаго рядового». Грубая эта натура, бросающая свѣтъ на темныя стороны военнаго быта, становится забавной, когда бригадиръ неуклюже влюбляется въ совѣтницу-европейку и, чуждый свѣтскаго волокитства, ведетъ по-солдатски свою аттаку на эту фортецію. Типъ совѣтника еще содержательнѣе и сложнѣе. Прежде всего хищникъ, лихоимецъ, неистово грабившій, пока строгій указъ не принудилъ его выйти въ отставку, онъ въ то же время святоша, ревнитель православія, лицемѣръ, какъ Гоголевскій городничій, «въ вѣрѣ твердъ»; ханжество оттѣнено въ немъ ка-


НЕДОРОСЛЬ,

КОМЕДІЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Представлена въ первый разъ

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

Сентября 24 дня 1782.

продается у Клостермана, противъ адмиралтейства, въ домѣ мещанскаго клоба. No. 106.

Въ Санктпетербургѣ,

Печатана въ вольной типографіи у Шнора.

1783

кимъ то семинарскимъ, кутейническимъ тономъ. Этого мало; въ лукавомъ хищникѣ-ханжѣ проявляется блудливость, чувственность. Онъ любуется домовитостью, старозавѣтностью бригадирши, и ластится къ ней, не покидая лицемѣрнаго пошиба архинравственнаго человѣка. Когда онъ втолковываетъ бригадиршѣ, что нѣтъ грѣха, котораго нельзя было бы очистить покаяніемъ, онъ исповѣдуетъ мораль Тартюффа (почти что Мольеровскими словами) объ удобныхъ и легкихъ «сдѣлкахъ съ Небомъ». Проще, безъ сложной психологіи, отлитая изъ одного куска, во всей своей старомодности среди Екатерининскаго общества, забитая, ограниченная, глупо избаловавшая сына до того, что въ своемъ невѣжествѣ она именно стала виновницей его воспитанія въ пансіонѣ француза-кучера, его поѣздки въ Парижъ и мнимаго европейства, стоитъ личность безподобной Акулины Тимоѳеевны, въ тѣ времена вызывавшая наибольшіе восторги поклонниковъ Фонвизинской комедіи.

Совершенно отдалившись отъ образца своего въ передачѣ характеровъ, авторъ идетъ еще смѣлѣе, непозволительнѣе, въ томъ, что онъ съ ними сдѣлаетъ. Прихоть, капризъ фантазіи комика перепутываетъ ихъ нитями любви, крестъ на крестъ протягиваетъ эти нити среди степенныхъ и старѣющихъ дѣйствующихъ лицъ, тѣшится любовною тоской и млѣніемъ ихъ въ одиночку, потѣшными сценами ихъ объясненій въ чувствахъ. Интрига Иванушки съ совѣтницей дополняетъ эту картину общаго безумія. Словно бѣсъ влюбленности обошелъ, одолѣлъ шестерыхъ изъ числа дѣйствующихъ лицъ,—но вѣдь за ними плетутся въ своей умѣренной и честной любви и добродѣтельныя, юныя лица. Эротизмъ налегъ на все дѣйствіе пьесы, словно на немъ, а не на глупомъ жеманствѣ птиметровъ и «щеголихъ» сосредоточилась насмѣшка комика. Но подлинный общественный фонъ, живыя, характеризующія его, лица, отъ которыхъ точно идутъ лучи свѣта, озаряющіе разныя стороны быта, ехидное чудище зла, несправедливости и порока, смотрящее на зрителя изъ-за постной физіономіи совѣтника, поднятый вопросъ о невѣжественности воспитанія, о жалкомъ уровнѣ культуры, возвращаютъ пьесѣ ея общественное значеніе, несомнѣнное, несмотря на широкій разливъ комической потѣхи и суетни, на безпечную затрату богатѣйшихъ розсыпей смѣха,—несмотря и на относительно слабое самосознаніе писателя, не вѣдавшаго еще, какъ Гоголь въ первыхъ своихъ пьесахъ и повѣстяхъ, какое глубокое дѣйствіе могутъ онѣ производить на умы.

Сильная яркой характеристикой, живымъ бытовымъ фономъ, бойкимъ темпомъ интриги, царствомъ смѣха, пьеса въ строеніи своемъ была далеко не безупречна. Несложное содержаніе ея искусственно растянуто на традиціонные пять актовъ; грани между ними ничѣмъ почти не опредѣлены. Къ концу третьяго дѣйствія главное препятствіе къ браку Софьи съ Добролюбовымъ, неудачный ходъ его процесса, устранено, и ни алчный совѣтникъ (будто

бы другъ отца прямодушнаго претендента на руку Софьи), ни совѣтница не противъ этой комбинаціи, но дѣйствіе еще длится два акта, потому что неиспользованы благодарные въ комическомъ отношеніи сцены любовныхъ объясненій и громовый ударъ разоблаченія шашней будущей свекрови съ зятькомъ. Мотивъ благодѣтельнаго вмѣшательства власти въ нужды и печали жизни уже показался. Имъ объясняется справедливое рѣшеніе процесса, въ которомъ Добролюбовъ, видя правду поруганною, обратился къ высшему правосудію. Торжествуетъ и мораль надъ нелѣпыми или позорными превратностями, собранными въ комедіи, и совѣтникъ, котораго, казалось, ничѣмъ не проймешь, не устыдишь, оканчиваетъ ее словами раскаянія и поученія, обращенными (какъ гласитъ ремарка) къ партеру: «говорятъ, что съ совѣстью жить худо, а я самъ теперь узналъ, что безъ совѣсти всего на свѣтѣ хуже»,—и намъ чудится въ отдаленіи такая же поучительная сентенція Стародума насчетъ «достойныхъ плодовъ злонравія».



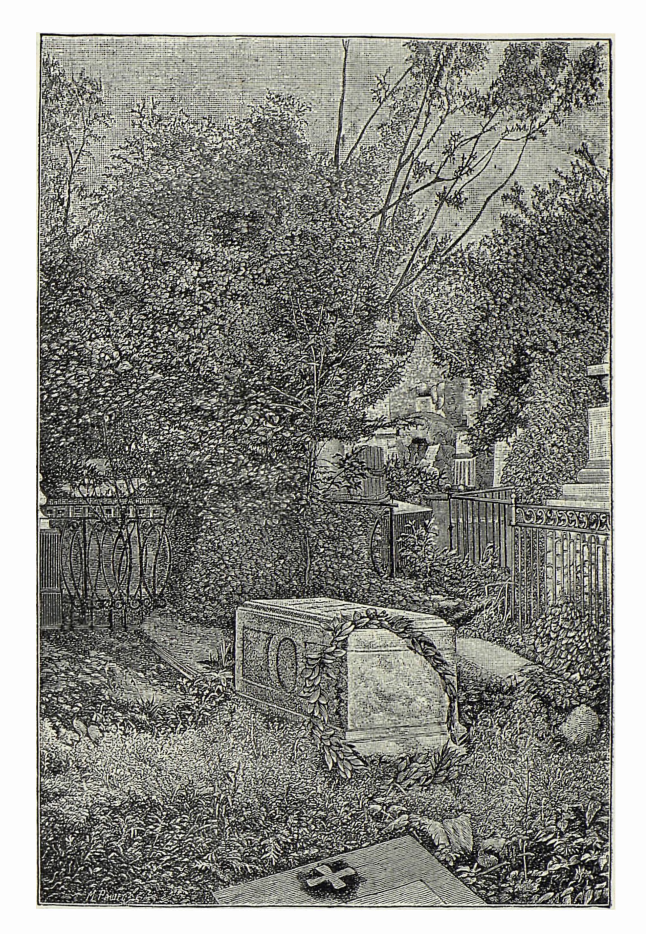
Виньетка «Thalia» изъ книги «Эрмитажный театръ великія Екатерины» (I, М., 1802).

Такова эта первая и въ литературной жизни Фонвизина, первая и въ ряду «истинныхъ комедій» (какъ выражались въ Мольеровскія времена,—«la vraie comédie»), появившихся на молодой еще русской сценѣ, родоначальница комическаго нашего театра, съ ея свѣтомъ и тѣнями, блестящимъ новаторствомъ и излишествами комическихъ эффектовъ, замѣчательными проблесками психологіи, и неумѣлостью строенія пьесы, навсегда оставшеюся слабой стороной Фонвизинскаго писательства, несмотря на школу европейскихъ образцовъ, въ которой за Гольбергомъ послѣдовали иные, высшіе авторитеты. Превосходно, въ лицахъ, передававшаяся до постановки, въ чтеніи автора, вводившаго, говорятъ, въ ея ходъ много импровизацій, навсегда утраченныхъ, искусно разыгранная затѣмъ на сценѣ первыми комическими силами эпохи, она завоевала себѣ почетное мѣсто въ ранней полосѣ жизни театра, предвѣщая богатыя и великія милости ему отъ блестяще выступившаго писателя. Онъ сознавалъ теперь значеніе выпавшаго ему на долю призванія, устремился къ нему, казалось; давая себѣ строгій отчетъ въ сдѣланномъ уже, онъ просилъ указаній и поддержки со стороны толко-

вой и вдумчивой критики. Обращаясь къ Елагину (письмо изъ Москвы, 1769 г.) съ настоятельной просьбой высказать безпристрастное мнѣніе о комедіи, и готовый «выключить изъ нея то, что ему не нравится, прибавить то, что ему угодно, прежде чѣмъ отдать пьесу на сцену»,—увѣряя, что критика такого судьи ему необходима, онъ говорилъ: «да вы же сами изволите видѣть, что нѣтъ во мнѣ смѣшной гордости тѣхъ, кои, сами на себя и на свое искусство надѣясь, считаютъ себя равными съ Мольеромъ, или, на худой конецъ, съ Детушемъ». Не обольщаясь своимъ успѣхомъ, онъ хотѣлъ учиться, работать, идти впередъ, и высшія цѣли, чѣмъ широкая растрата смѣха надъ человѣческою глупостью и порочностью, уже овладѣвали имъ.

Но какъ безконечно разстояніе, отдѣляющее это знаменательное вступленіе, такъ много обѣщавшій прологъ, отъ главнаго,—но и единственнаго,—дѣла, проявившаго всѣ лучшія силы зачинщика русскаго комическаго театра! Четырнадцать лѣтъ перерыва, застоя, бездѣйствія! Комика заслонилъ дипломатъ, политикъ; запросы боевой комедіи отступили передъ интересами преобразователя, строителя системъ разумнаго государственнаго устройства, который въ фрондирующей Панинской группѣ дойдетъ до составленія своего любопытнаго и многострадальнаго конституціоннаго проекта. Изъяны, недостатки первоначальнаго образованія пополнялись изъ книгъ, житейскаго опыта, размышленій; въ гражданственномъ отношеніи сдѣлано было много шаговъ впередъ, хотя старыя русскія традиціи могли пробиваться и въ этой области, полной сочувствія вѣку просвѣщенія и гуманности. Европейскія путешествія ставили лицомъ къ лицу съ послѣдними, возбуждающими мысль, дѣяніями передовой культуры,—ставили въ прямое общеніе и съ театромъ который сильнѣе всего, быть можетъ, интересовалъ путешественника. Среди восторженной, ликующей толпы, наполнявшей залу Comédie française, привѣтствуя возвратившагося въ отечество Вольтера, озареннаго міровой славой, онъ былъ свидѣтелемъ всенароднаго признанія заслугъ передъ человѣчествомъ вождя мысли, такъ могущественно пользовавшагося и сценой, какъ каѳедрой своей проповѣди,—и что-то дрогнуло въ немъ, хотя эти впечатлѣнія очень далеки отъ поразительнаго дѣйствія загробнаго чествованія Мольера въ томъ же театрѣ, на ежегодно повторяющемся представленіи «Мнимаго больного», которое испыталъ впослѣдствіи Гоголь, такъ образно вспомнившій о немъ въ «Театральномъ Разъѣздѣ». Сила смѣха, не вырывавшагося въ полномъ блескѣ на волю, подвижничество сценическаго писателя въ активной борьбѣ съ язвами жизни, еще не использованныя въ достойныхъ его значенія предѣлахъ и формахъ, оставались закрытыми кладами, а болѣзненность, періодически возвращаясь, захватывая, парализуя духъ, погружая его въ покаяніе, самобичеваніе, мистическое успокоеніе, чтобы при первыхъ же признакахъ выздоровленія замереть передъ новымъ взрывомъ жизненности, смѣха, свободной критики, служеніемъ идеямъ прогресса и

общественной свободы, прерывала ходъ творческаго процесса, который долженъ же былъ привести къ проявленію всего запаса зрѣвшихъ, тѣмъ временемъ, художественныхъ силъ и возбуждающей мысли.



Могила Д. И. Фонвизина.

«Недоросль» (1782) выполнилъ это назначеніе, и выше, цѣльнѣе, чѣмъ въ какомъ бы то ни было произведеніи Фонвизина, проявилъ ту цѣнную сущность его мыслительной работы, творческаго дарованія и общественнаго служенія, которая, вопреки столь различнымъ, и вреднымъ вліяніямъ, введена была имъ въ культурное движеніе эпохи; въ области драматургіи онъ обнаружилъ высшую степень мастерства, до которой вообще суждено было дойти Фонвизину. Театръ сподобился такой потрясающей картины темныхъ сторонъ современной жизни, какой ни одинъ сценическій дѣятель не отважился еще выносить передъ русскимъ обществомъ. Желая достигнуть своей цѣли столько же непосредственнымъ отраженіемъ дѣйствительности, сколько прямою проповѣдью добра и осужденія порока устами своихъ добродѣтельныхъ ораторовъ, театральныхъ резонеровъ, по прямой линіи перешедшихъ къ нему не только изъ Мольеровскаго театра, но и изъ Гольберговскихъ комедій, гдѣ они были въ большомъ почетѣ, онъ потрясалъ, возбуждалъ болѣе всего, проникнутымъ негодованіемъ, оскорбленнымъ нравственнымъ и общественнымъ чувствомъ, правдивымъ, сильнымъ воспроизведеніемъ быта, все еще

возможнаго среди оптимизма «просвѣщеннаго вѣка». Развязка комедіи, казалось, столь примиряющая, полная упованій на защиту и избавленіе, которое непремѣнно послѣдуетъ въ образѣ Правдина или иного всевидящаго ока, которое положитъ конецъ насилію и тиранству, указываетъ на такую безнадежность положенія дѣлъ, которая парализуетъ прописной, хвалебный къ просвѣщенной высшей власти, ея характеръ. Совершенно немыслимо, чтобы эти аргусы, стоящіе на стражѣ правды и справедливости, носясь изъ конца въ конецъ по русской землѣ, являлись какими-то архангелами народнаго блага. Въ дѣлѣ Простаковой вмѣшательство Правдина—счастливая случайность,—какъ разрубленный королевскимъ посланцемъ гордіевъ узелъ въ Мольеровскомъ «Тартюффѣ». Въ кромѣшной тьмѣ русскихъ деревень, среди ужасовъ рабовладѣнія, нужно было бы странствіе цѣлаго полка Правдиныхъ для защиты несчастныхъ невольниковъ отъ огражденной закономъ тиранической власти помѣщиковъ. Восклицаніе Стародума о «злонравія достойныхъ плодахъ», относящееся, конечно, не только къ грубости, которою Митрофанушка отвѣчаетъ на страстную, слѣпую любовь матери въ роковую для нея минуту, но вообще къ наставшей расплатѣ за крѣпостническое «злонравіе» и жестокость, очень мало успокаиваетъ: Простаковской тираніи конецъ, подъ опекой намѣстническаго чиновника Правдина крестьяне вздохнутъ свободнѣе, но въ самой сущности своей и въ своей повсемѣстности зло осталось непоколебимымъ. Представительница мнимо-«просвѣщеннаго абсолютизма», Екатерина не отняла отъ Фонвизина своего кажущагося расположенія послѣ «Недоросля», но и она могла бы сказать, какъ впослѣдствіи сказалъ Николай I послѣ перваго представленія «Ревизора»: «здѣсь всѣмъ досталось, а больше всего мнѣ». Настойчивое напоминаніе о важнѣйшей, вначалѣ намѣченной, реформѣ, сильный укоръ, брошенный со сцены, прошли безслѣдно во внутренней Екатерининской политикѣ. И никогда больше не повторился на русской сценѣ столь рѣшительный призывъ къ крестьянскому освобожденію, которое настало почти сто лѣтъ послѣ Простаковскихъ картинъ «Недоросля».

Великому значенію мысли, органически проникающей всю комедію, соотвѣтствуетъ большая сила, проявленная и въ картинѣ быта, и въ опредѣленно намѣченномъ еще въ «Бригадирѣ», теперь же созрѣвшемъ, углубленномъ мастерствѣ психолога, творящаго характеры, полные жизни. Все тѣневое, отрицательное, порочное, злое или презрѣнно ничтожное, воплощается въ рядѣ законченныхъ донельзя реальныхъ портретовъ, и только неотвязная слабость писателя къ смѣшнымъ преувеличеніямъ и карикатурѣ, которая могла проникнуть даже въ его исповѣдь, ввела нѣсколько забавныхъ излишествъ въ общій составъ комизма пьесы (Кутейкинъ, Вральманъ, свинолюбіе Скотинина). Но комизмъ въ ней граничитъ съ трагедіей,—и въ участи народа, преданнаго на волю мучителямъ, и въ образѣ безпощадной фуріи

Ѳесенко. Яковъ Шумскій. Музей Императора Александра III.



Простаковой, возвышающемся, быть можетъ, надъ всѣмъ, что когда-либо создала фантазія Фонвизина; этотъ невѣдомый еще русской комедіей, глубоко надуманный и сильный пріемъ поднималъ уже самъ по себѣ значеніе ея новаторства не въ одномъ лишь общественномъ отношеніи. Агнцы пьесы, безконечно уступающіе ея безобразнымъ козлищамъ, Софья, Милонъ, нѣсколько подвинувшіеся впередъ въ жизненности сравнительно со своими предшественниками въ «Бригадирѣ», и два присяжныхъ оратора, разрабатывающіе темы о нравственномъ благородствѣ, человѣческомъ достоинствѣ, и преимуществахъ «стараго»,— какъ будто именно Петровскаго,—времени надъ развращенностью новаго вѣка, или о бдительности всевидящихъ правительственныхъ очей, удовлетворяя стародавнему завѣту, который такой трезвый реалистъ счелъ возможнымъ сохранить, не придали ни жизни пьесѣ, ни простору для художественной или психологической работы. Всегда лишь задерживая дѣйствіе, смѣняя его оживленный темпъ ораторскими благонамѣренными разсужденіями, воспроизводить которыя такъ трудно, непосильно актеру, они привиты были извнѣ и составили одинъ изъ существенныхъ недостатковъ пьесы. Но недочетовъ, несовершенствъ, главнымъ образомъ зодческихъ, техническихъ, въ ней немало; какъ и въ «Бригадирѣ» скованное строго выдержанными единствами, развитіе дѣйствія обусловлено сплошною сѣтью случайностей, сближающихъ по авторскому приказу всѣ активныя въ немъ лица. Милонъ неожиданно встрѣчаетъ въ домѣ Простаковыхъ любимую имъ дѣвушку, Правдинъ-Милона, Стародумъ находитъ въ немъ племянника друга



Виньетка къ «Россійскому Өеатру» (СПБ., 1787).

своего, графа Честана, даже Вральманъ оказывается знакомцемъ Стародума, у котораго былъ кучеромъ. Все это пришлое населеніе пьесы вторгается въ ея крѣпко сколоченный, дѣдовскій бытовой строй, и ораторствуетъ, и морализируетъ, и томится чувствами, и гонитъ фабулу къ развязкѣ. Снова нѣтъ органической обособленности актовъ; почти все время разстриженное произвольно на части, дѣйствіе все же образуетъ одно слитное цѣлое, которое разобщается или пріостанавливается въ ходѣ своемъ, чтобъ дать лишній разъ моралистамъ высказаться, комическимъ или карикатурнымъ инцидентамъ повториться. Невѣдомое въ юношеской комедіи, въ зрѣломъ же произведеніи широко развившееся желаніе говорить не образами, а риторикой,—похожее на порывы старѣющаго Гоголя дѣйствовать на умы уже не смѣхомъ, а «лиризмомъ»—порождаетъ застой, замираніе, и зритель узнаетъ тогда взглядъ Милона на истинную неустрашимость на войнѣ и въ мирной жизни, когда государи слышатъ неприкрашенную правду отъ добродѣтельныхъ людей, или мысли Стародума о воспитаніи женщинъ... Самобытность бытового матеріала, и комическаго его освѣщенія, казалось, такая изобильная у искуснаго наблюдателя жизни, портится порою отъ неизбѣжныхъ у Фонвизина заимствованій у иноземныхъ авторовъ, которыя не разстанутся съ нимъ до конца жизни, всегда скрытыя и по возможности ассимилированныя,—не только мудрость Стародума питается Лабрюйэромъ, Дюкло, Жираромъ, но и Простакова вставляетъ въ сцену экзамена комическую выходку, взятую изъ Вольтеровской повѣсти.

Но великая сила нравственнаго возмущенія сатирика, жгучія черты выхваченныхъ изъ глубины жизни нравовъ, рядъ могуче выполненныхъ характеровъ, богатство смѣха во всѣхъ оттѣнкахъ его, отъ веселости и комическаго задора до границы ужаснаго и трагическаго, общественныя и художественныя достоинства новой Фонвизинской комедіи, въ связи съ превосходнымъ бытовымъ языкомъ, которымъ никогда еще не говорили на русской комической сценѣ, высоко вознесли пьесу надъ всѣмъ сценическимъ уровнемъ эпохи, а вѣчно правдивое, непреходящее, что заключено въ ней въ рамки временныхъ условій давно исчезнувшаго быта, ввели ее въ пантеонъ русской комедіи, наряду съ немногими вѣковѣчными произведеніями.

Но расцвѣтъ комическаго творчества Фонвизина, высшій предѣлъ, котораго оно вообще могло достигнуть, былъ и послѣднимъ его словомъ. Та мелюзга, которая въ драматическихъ работахъ писателя обступаетъ «Недоросля», всѣ эти «Выборы гувернера», «Добрые наставники», сохранившіеся въ полномъ ихъ составѣ или въ набраскахъ и отрывкахъ, журнальный очеркъ въ діалогической формѣ «Разговоръ у княгини Халдиной», словно выхваченный изъ бытовой комедіи,—недостойна сопоставленія съ лучшимъ созданіемъ Фонвизина. Въ ней повторяются, значительно ослабленные, старые мотивы его сценической сатиры, нападки на галломанію, на варвар-



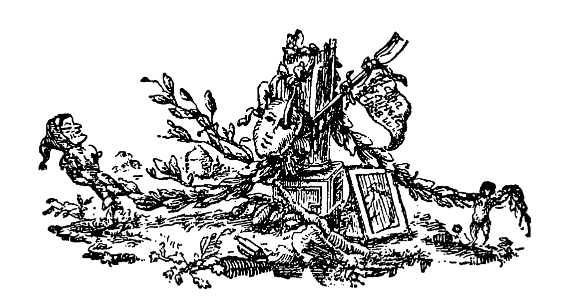
«Театральное представленіе».

Изъ книги «Зрѣлище природы и художествъ» СПБ. 1790, X, № 47.

ское воспитаніе дѣтей, на развращенность и пустоту свѣтской молодежи; одинъ лишь Сорванцовъ въ «Разговорѣ» съ своими признаніями невѣжественнаго и недобросовѣстнаго судьи вноситъ изъ судебнаго міра новые матеріалы въ составъ сатирической картины, незатронутые ушедшимъ уже слишкомъ вдаль прошлаго типомъ Совѣтника. Подновленныя, возвращаются знакомыя, и позорныя, и свѣтлыя личности; негодяй Пеликанъ повторяетъ собою Вральмана, Сеумъ, Нельстецовъ, Здравомыслъ—Стародума съ братіей; въ «Добромъ наставникѣ» къ нимъ долженъ былъ присоединиться Праводумъ. Мысль работаетъ контрастами, и по одну сторону становится какой-нибудь Безчестъ, злостный развратитель, по другую Простосердъ или прямодушный Нельстецовъ, идеальный педагогъ. Свободный и сильный творческій порывъ отлетѣлъ. Болѣзненность, учащающіеся приступы раздумья, рядъ огорченій, тяжелое положеніе, вызванное немилостью Екатерины, мстившей и за открытое «свободоязычіе», и за оппозиціонное направленіе, общее у комика съ ненавистнымъ Павловскимъ кружкомъ, задерживаютъ и угнетаютъ развитіе таланта у истиннаго вождя современной сцены. «Недоросль» остается и для него незамѣнимымъ, недостижимымъ болѣе, вѣнцомъ его дѣятельности. Подъ покровительство его славнаго имени хочетъ онъ поставить свою

послѣднюю, примѣчательную попытку литературно-общественной работы, журналъ «Стародумъ или другъ честныхъ людей», придумавъ придавать большей части его статей форму переписки между дѣйствующими лицами комедіи. Но въ первой же статьѣ, назначавшейся въ журналъ, письмѣ редактора къ Стародуму, слышится печальное прощаніе съ театромъ: «болѣзнь моя, говоритъ Фонвизинъ, не позволяетъ мнѣ упражняться въ родѣ сочиненій, кои требуютъ такого непрерывнаго вниманія и размышленія, каковыя потребны въ театральныхъ сочиненіяхъ»; журнальной сатирой хочетъ онъ замѣнить всенародное дѣйствіе сценической каѳедры, даетъ въ приготовленныхъ къ печати образцахъ своей обличительной публицистики блестящія доказательства неумирающаго таланта, слишкомъ довѣряется той «свободѣ писать, каковою пользуются нынѣ Россіяне», надѣется исполнить «долгъ возвысить громкій гласъ свой противъ злоупотребленій и предразсудковъ, вредящихъ отечеству», съ грубымъ и беззаконнымъ запрещеніемъ журнала, задушеннаго въ зародышѣ, терпитъ тяжкій уронъ, и смолкаетъ. Горячую, экспансивную натуру сковываетъ параличъ. Живой мертвецъ влачитъ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ жалкую жизнь. Въ сильномъ натискѣ покаянныхъ мыслей ему становится ясно Божеское наказаніе за «безумное на разумъ свой дѣяніе»: «Всевидецъ, зная, что таланты мои могутъ быть болѣе вредны, нежели полезны, отнялъ у меня способы изъясненія словесно и письменно, и просвѣтилъ меня въ разсужденіи меня самого». «Господи! благо мнѣ, что смирилъ мя еси»! молитвенно восклицаетъ въ своемъ несчастьѣ тотъ, кто смѣлой рѣчью и мощнымъ смѣхомъ своимъ владѣлъ бывало умами, царствуя на русской сценѣ...

Алексѣй Веселовскій.





ПЕРВЫЯ ПОСТАНОВКИ «БРИГАДИРА» и «НЕДОРОСЛЯ».



слѣдъ за характеристикой Фонвизина, какъ драматурга, интересно познакомиться съ тѣми событіями, которыя сопровождали первыя постановки его комедій, и съ тѣмъ впечатлѣніемъ, какое они произвели на современную имъ публику.

Исторія сохранила объ этомъ очень мало свѣдѣній; впрочемъ, и тѣ, которыя дошли, и интересны, и характерны. Когда былъ написанъ «Бригадиръ», когда онъ въ первый разъ былъ изданъ и поставленъ, съ точностью неизвѣстно. Повидимому, онъ былъ написанъ въ 1763—4 гг. и притомъ въ Москвѣ. Пріѣхавъ въ Петербургъ, Фонвизинъ привезъ комедію съ собою. При зарождавшемся въ ту пору увлеченіи театромъ и литературой, авторъ, конечно, поторопился познакомить со своимъ произведеніемъ своихъ петербургскихъ друзей.

«Я имѣлъ даръ принимать на себя лицо и говорить голосомъ весьма многихъ людей. Передразнивалъ я покойнаго Сумарокова, могу сказать, мастерски, и говорилъ не только его голосомъ, но и умомъ», разсказываетъ про себя Фонвизинъ; а «Бригадира» онъ читалъ, по собственному опредѣленію, «мастерски». Одному изъ первыхъ комедія была прочитана графу Г. Г. Орлову. Ему она такъ понравилась, что онъ донесъ о томъ императрицѣ. Екатерина пожелала прослушать комедію лично, и 29 іюня, очевидно, 1766 года, Фонвизинъ поѣхалъ съ рукописью въ Петергофъ. Чтеніе происходило въ Эрмитажѣ. Молодой авторъ сперва оробѣлъ, но «взоръ и гласъ»

Императрицы, «идущій къ сердцу», ободрилъ его, и онъ прочиталъ комедію «съ обыкновеннымъ искусствомъ». Императрицѣ комедія также очень понравилась, и въ ближайшее время во всемъ Петергофѣ и Петербургѣ ни о чемъ другомъ не говорили, какъ о комедіи и ея чтеніи; по выраженію современника, столица была «наполнена комедіей».

Вслѣдъ за императрицей комедію пожелалъ прослушать наслѣдникъ. И здѣсь комедія и ея чтеніе имѣли огромный успѣхъ. Всѣ наперерывъ стремились услышать чтеніе піесы, и Фонвизинъ кочевалъ съ одного обѣда на другой и всюду съ прежнимъ успѣхомъ читалъ ее. Словомъ, какъ говорилось въ одномъ сатирическомъ журналѣ того времени, «комедія столько по справедливости разумными и знающими людьми была похваляема, что лутчаго и Моліеръ во Франціи своимъ комедіямъ не видалъ принятія и не желалъ» Отъ чтенія піесы до постановки ея на сценѣ, понятно, былъ одинъ шагъ. Однако, когда и при какихъ обстоятельствахъ онъ былъ сдѣланъ, неизвѣстно. Въ пресловутой хроникѣ актера Носова сказано, что авторъ читалъ «Бригадира» въ Петергофѣ 29 іюня 1763 г. и что «по именному Ея Императорскаго Величества повелѣнію, на Петергофскомъ театрѣ, Россійскими придворными актерами Бригадиръ въ первый разъ былъ представленъ въ воскресенье 30 іюля того же года». Изъ сравненія текста этой записи съ текстомъ записокъ, сдѣланныхъ самимъ Фонвизинымъ, ясно, что Носовъ почти дословно ими воспользовался. Болѣе того, неопредѣленность записи Фонвизина могла дать Носову мысль, что это случилось именно въ 1763 г. Но у Носова, вообще, ошибочныхъ свѣдѣній больше, чѣмъ достовѣрныхъ; такъ и въ данномъ случаѣ: раньше всего, 30 іюля было въ среду, а 29 іюня въ воскресенье, а затѣмъ въ эти числа Императрица была въ Петербургѣ, а не въ Петергофѣ.

Носовъ даетъ и распредѣленіе ролей:

Бригадиръ—Гав. Гр. Волковъ.
Бригадирша—Марья Волкова.
Совѣтникъ—Иванъ Соколовъ.
Совѣтница—Александрова.
Иванъ—Ив. Петр. Петровъ.
Добронравовъ—А. Ф. Поповъ.
Софья—Елиз. Зорина.
Слуга—Михайловъ.

Но и здѣсь есть явныя ошибки; такъ, напримѣръ, актеръ Иванъ Петровъ поступилъ на службу въ Дирекцію только 1 мая 1772 г.

Что же касается достовѣрныхъ свѣдѣній, то первыя извѣстія въ Вѣдомостяхъ указываютъ постановки «Бригадира»: въ Петербургѣ 27 декабря 1780 г. и въ Москвѣ—въ среду 31 іюля 1784 г., но изъ текста извѣстій видно, что постановки эти были далеко не первыя.

Успѣхъ комедіи былъ большой. Авторъ Драматическаго словаря записалъ черезъ нѣсколько лѣтъ: «Бригадиръ, комедія, нравящаяся публикѣ, часто



Портретъ Г: Шумскаго
Придворнаго Актера
Россiйскаго театра

въ ком: играетъ дѣй 4. яв.: 10. Учителя Сенсу.

представлялась на театрѣ, какъ въ Санктпетербургѣ, такъ и въ Москвѣ завсегда къ отмѣнному удовольствію зрителей, и не выходящая изо вкуса».

Литературныя и сценическія качества «Бригадира», однако, меркнутъ передъ качествами другой комедіи того же автора—передъ «Недорослемъ». Благодаря успѣху послѣдней и сложившейся къ тому времени популярности автора объ ея постановкѣ сохранилось свѣдѣній гораздо больше, чѣмъ о постановкѣ «Бригадира».

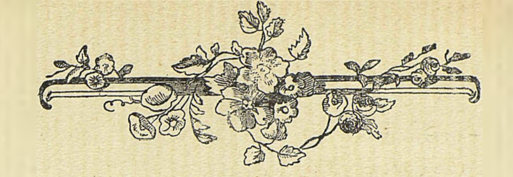
«Недоросль» былъ написанъ до 11 марта 1782 года, когда одинъ изъ современниковъ говорилъ уже о немъ. Конечно, новую свою комедію авторъ сталъ тоже читать въ домахъ своихъ знакомыхъ. Эффектъ она производила необыкновенный. Одни превозносили ее, другіе осуждали и даже считали слишкомъ революціонной. Однимъ изъ домовъ, въ которыхъ Фонвизинъ читалъ комедію, былъ домъ Б. В. Пестеля. Къ обѣду съѣхалось большое общество литераторовъ и знатоковъ; любопытство гостей было такъ велико, что хозяинъ упросилъ автора прочитать хоть одну сцену безотлагательно; онъ исполнилъ общее желаніе, и когда остановился послѣ объясненія Простаковой съ портнымъ Тришкою объ укороченномъ кафтанѣ Митрофана,—присутствовавшіе такъ были заинтересованы, что просили продолжать чтеніе; нѣсколько разъ приносили и уносили кушанье со стола, и не прежде сѣли за обѣдъ, какъ комедія была прочитана до конца, а послѣ обѣда Дмитревскій, по общему требованію, долженъ былъ опять читать ее сначала.

Близость Дмитревскаго къ піесѣ объяснялась современниками различно. Съ одной стороны, онъ дѣйствительно выбралъ и поставилъ ее себѣ для бенефиса, съ другой—говорили, что Фонвизинъ именно для Дмитревскаго піесу и написалъ; говорили, наконецъ, что по его совѣту Фонвизинъ передѣлалъ многія мѣста комедіи. Все это, понятно, очень возможно, особенно при популярности Дмитревскаго: это былъ maître своего времени, съ которымъ считались, наряду съ актерами, и первые русскіе драматурги.

Немедленно же послѣ появленія піесы стали говорить объ ея постановкѣ. Предположено было ставить ее въ маѣ мѣсяцѣ на сценѣ Большого дворцоваго театра. Но съ приближеніемъ предположеннаго срока постановки стало яснымъ, что актеры не знаютъ своихъ ролей и не въ состояніи играть ее. Да къ тому же были препятствія со стороны цензуры.

Кто именно режиссировалъ піесу, неизвѣстно. По однимъ свѣдѣніямъ, самъ Фонвизинъ, по другимъ — Дмитревскій; вѣроятно — оба: одинъ, какъ авторъ, другой, какъ режиссеръ, актеръ и бенефиціантъ. Наконецъ, въ Вѣдомостяхъ было объявлено, что новая комедія «Недоросль» будетъ представлена придворными Россійскими актерами въ театрѣ, что на Царицыномъ лугу, въ субботу 24 сентября 1782 г. Весь сборъ предполагался въ пользу Дмитревскаго, т.-е. піеса шла въ его бенефисъ.

Актеру нашего времени въ голову не пришло бы играть въ бенефисъ



НЕДОРОСЛЬ,

КОМЕДІЯ

ВЪ ПЯТИ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Лица.

Простаковъ. - - Г. *Золинъ.*

Гж. Простакова, *жена его.* Гж. *Михайлова.*

Митрофанъ, сынъ ихъ, недоросль. Г. *Черниковъ.*

Еремѣевна, мама Митрофанова. Г. *Шумской.*

Правдинъ. - Г. *Плавильщиковъ.*

Стародумъ. - Г. *Дмитревскій.*

Софья, племянница Стародума. Гж. *Зорина.*

Милонъ. - - Г. *Марковъ.*

Г. Скотининъ, братъ Гж: Простаковой. Г. *Соколовъ.*

Кутейкинъ, семинаристъ. Г. *Петровъ.*

Цыфиркинъ, отставной сержантъ. Г. *Сусловъ.*

Вральманъ, учитель. Г. *Заводинъ.*

Тришка, портной. Г. *Замировъ.*

Слуга Простакова.

Камердинеръ Стародума.

Дѣйствіе въ деревнѣ Простаковыхъ.

Представлена въ первый разъ

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ

Сентября 24 дня 1782.



роль Стародума; и дѣйствительно, въ позднѣйшее время если и брали эту піесу для бенефиса, то имѣя въ виду роль Митрофанушки. Однако во времена Фонвизина направленіе жизни было иное: дидактическая мораль не только не была скучной, но являлась единственнымъ смысломъ комедіи, цѣль которой была поучать. Итакъ, бенефиціантъ игралъ роль Стародума; роль Еремѣевны онъ склонилъ играть Шумскаго, Милона игралъ Марковъ, Митрофанушку — Черниковъ, Скотинина — Соколовъ, Кутейкина — Петровъ, Простакова—Золинъ, Простакову—Михайлова. Остальныя же роли, по однимъ, менѣе достовѣрнымъ свѣдѣніямъ, играли: Правдина—Гамбуровъ, Цыфиркина—Крутицкій, Вральмана—Мих. Волковъ, Тришку—Рахмановъ, Софью—Милевская; по другимъ, вполнѣ достовѣрнымъ свѣдѣніямъ, относящимся къ 1783 и 1788 гг., эти роли играли соотвѣтственно: Плавильщиковъ, Сусловъ, Заводинъ, Замировъ и Зорина. Называютъ еще одного исполнителя роли Еремѣевны послѣ Шумскаго—Макарова, а дошедшій до насъ портретъ Гамбурова въ роли Стародума говоритъ о томъ, что эта роль кромѣ Дмитревскаго исполнялась еще и имъ.

Сборъ былъ полный; публика, по выраженію современника, уже давно отдававшая должную справедливость таланту автора, несравненно наполнила театръ въ короткое время. Комедія, пересыпанная «замысловатыми выраженіями», съ множествомъ дѣйствующихъ лицъ, при чемъ каждый въ своемъ характерѣ изреченіями различался, гдѣ дѣйствіе ведено умно и искусно и развязка весьма удачная, съ отличнымъ слогомъ, изобличающая въ авторѣ богатое воображеніе, большое знаніе сердца и природы, разнообразіе, живость и поучительность,—была принята «съ отмѣннымъ удовольствіемъ отъ всѣхъ», при чемъ публика апплодировала метаніемъ на сцену кошельковъ,— таковъ былъ обычай времени. Кромѣ бенефиціанта особенно нравился Шумскій въ роли мамы. Говорятъ, что послѣ перваго представленія Потемкинъ сказалъ Фонвизину: «умри, Денисъ, или больше ничего не пиши».

Еще въ ту пору, когда постановка комедіи не клеилась въ Петербургѣ, авторъ рѣшилъ ставить ее въ Москвѣ и даже собирался туда ѣхать, очевидно, для переговоровъ съ антрепренеромъ Петровскаго театра Медоксомъ и цензурой. Послѣ петербургской постановки комедіи, Фонвизинъ послалъ Медоксу письмо, изъ котораго ясно, въ какомъ положеніи былъ вопросъ относительно постановки Недоросля въ Москвѣ. «Братъ мой, я надѣюсь, передалъ Вамъ, любезный Медоксъ, извѣстный пакетъ и объяснилъ принятое мною рѣшенье для уничтоженія толковъ, возбужденныхъ упорствомъ вашего цензора. Продолжительное Ваше молчаніе слишкомъ ясно доказываетъ мнѣ неуспѣхъ вашихъ стараній, чтобы получить позволенье. Я положилъ конецъ интригѣ и тѣмъ достаточно доказалъ прямое согласье на представленіе моей пьесы, потому что 24 числа этого мѣсяца придворные актеры Ея Императорскаго Величества играли ее на публичномъ театрѣ по письменному дозволенію отъ

правительства. Успѣхъ былъ полный.—Безконечно желая вамъ добра, оставляю вамъ мою пьесу; но требую отъ васъ честнаго слова сохранить мой анонимъ, съ условіемъ—никому не давать моей комедіи и ни подъ какимъ видомъ не выпускать ее изъ вашихъ рукъ, ибо не хочу еще давать ей публичности. Весь Вашъ.—Вы можете увѣрить господина цензора, что во всей моей пьесѣ, а, слѣдовательно, и въ мѣстахъ, которыя его такъ напугали, не измѣнено ни одного слова».

Однако, и послѣ этихъ доводовъ «Недоросль» былъ данъ въ Москвѣ больше, чѣмъ черезъ полъ-года, а именно 14 мая 1783 г. Вѣдомости гласили, что въ этотъ день будетъ играна «большая комедія Недоросль въ пяти дѣйствіяхъ, которая здѣсь никогда еще не была играна, а послѣ оной новый балетъ, сочиненія г. Мореллія, который также никогда еще не былъ представленъ». Изъ московскаго распредѣленія ролей извѣстно только, что роль Еремѣевны «къ совершенной забавѣ публики» игралъ актеръ Ожогинъ, и что послѣ того комедія въ обѣихъ столицахъ «была представляема почасту».

Черезъ нѣсколько лѣтъ пьеса уже игралась на провинціальныхъ сценахъ, и до настоящаго времени она не сходитъ съ репертуара казенныхъ и частныхъ театровъ. Еще современники называли ее лучшей русской комедіей. Послѣ того писали свои комедіи Шаховской, Хмельницкій, Грибоѣдовъ, Островскій, Сухово-Кобылинъ, Потѣхинъ и др., но свѣжесть «Недоросля» отъ этого не померкла. Болѣе забыта комедія «Бригадиръ», значительно уступающая «Недорослю» и въ литературномъ, и въ сценическомъ отношеніяхъ.

Въ столицахъ «Недоросль» держался съ 1782 г. до 40-хъ годовъ XIX ст. Затѣмъ его нѣсколько разъ возобновляли, но, надо отдать справедливость, недостаточно удачно. Такъ, возобновляли его въ 1869 г. Но, по отзывамъ современныхъ газетъ и журналовъ, спектакль сошелъ скверно. Монаховъ, игравшій роль Митрофанушки, слишкомъ старался смѣшить публику, буфонилъ и далъ образъ какого-то «идіота»; такъ же плохи были: Алексѣевъ въ роли Простакова и Горбуновъ въ роли Кутейкина. Удовлетворительны были лишь, пожалуй, Линская въ роли Простаковой, Громова въ роли Еремѣевны и Зубовъ въ роли Вральмана. Другой разъ на той же сценѣ возобновлялъ пьесу для своего бенефиса Бурдинъ. Еремѣевну при этомъ игралъ Горбуновъ, Скотинина—Григорьевъ. Въ Москвѣ въ эту пору роль Митрофанушки играли С. Васильевъ, Разсказовъ и Музиль, роль Скотинина—П. Садовскій.

Наконецъ, 24 сентября 1882 года исполнялось сто лѣтъ со дня первой постановки «Недоросля». И вотъ, обѣ столицы и вся провинція постарались отпраздновать этотъ юбилей.

Въ Петербургѣ юбилейный спектакль Дирекція Императорскихъ театровъ рѣшила для большей торжественности перенести изъ Александринскаго

театра въ Большой, при чемъ вся пьеса была монтирована заново по рисункамъ художника Григорьева. Роли были распредѣлены слѣдующимъ образомъ: Простакова игралъ Зубовъ, Простакову—Стрѣлкова, Митрофанушку—Давыдовъ, Правдина — Киселевскій, Стародума — Чарскій, Софью — Савина, Милона—Ленскій, Скотинина—Варламовъ, Кутейкина—Арди, Цыфиркина—Васильевъ I, Вральмана—Трофимовъ, Тришку—Горбуновъ. Торжественная часть юбилея заключалась въ слѣдующемъ. До начала спектакля поднялся занавѣсъ, и посреди сцены весь въ зелени, окруженный драматической труппой красовался бюстъ Фонвизина, работы скульптора Бернштамма. У бюста стояли Савина и Стрѣлкова, среди труппы былъ и А. А. Потѣхинъ; у всѣхъ въ рукахъ были лавровые вѣнки. Чествованіе началось съ того, что артистъ Горевъ прочелъ написанное къ данному случаю стихотвореніе Д. Д. Минаева, затѣмъ А. А. Потѣхинъ прочелъ адресъ отъ Императорской Академіи Наукъ; послѣ этого артисты украсили бюстъ вѣнками. Нельзя сказать, чтобы чествованіе это было достаточно торжественно: не было ни директора театровъ И. А. Всеволожскаго, ни вереницы адресовъ; даже Общество Драматическихъ писателей не позаботилось почтить юбилея, хотя объявленія о спектаклѣ печатались заблаговременно. По отзывамъ современной прессы нельзя назвать удачнымъ и самый спектакль. Наиболѣе серьезная рецензія была написана Аверкіевымъ. Вспоминая, какъ Фонвизинъ въ 1778 г. сѣтовалъ на отсутствіе у русскихъ актеровъ ensemble'а, Аверкіевъ пишетъ, что и теперь черезъ сто лѣтъ, русская сцена страдаетъ тѣмъ же недостаткомъ. Далѣе, входя въ подробности, онъ говоритъ, что безподобенъ былъ въ роли Кутейкина Арди: онъ оживлялъ весь залъ и имѣлъ блестящій успѣхъ. Савина въ роли Софьи сдѣлала все, что могла, но ея игра разбивалась о плохую игру ея партнеровъ. Давыдовъ во многомъ былъ Митрофанушкой, но подчасъ сбивался и походилъ на себя же въ «Женитьбѣ Бальзаминова»; зато сцена урока прошла у него безукоризненно, и онъ имѣлъ большой успѣхъ. Наконецъ, Варламовъ только не портилъ своей роли и не мѣшалъ Фонвизину. Объ остальныхъ же—лучше умолчать. Чарскій игралъ роль Стародума положительно «нелитературно», какимъ-то мертвымъ тономъ, точно читалъ протоколъ, между тѣмъ Фонвизинъ говорилъ, что именно роли Стародума онъ обязанъ былъ успѣхомъ своей комедіи. Такъ же нелитературно, какъ-то растерянно играла роль Простаковой Стрѣлкова. Подводя итоги спектаклю, Аверкіевъ писалъ: «вотъ нелитературности достойные плоды».

Чествовали «Недоросля» и по клубнымъ сценамъ. Такъ, напримѣръ, въ купеческомъ обществѣ для взаимнаго воспитанія поставили «Недоросля» 23 сентября исключительно силами клубныхъ актеровъ, на которыхъ какъ разъ въ ту пору такъ обрушивался въ своихъ запискахъ А. Н. Островскій;—передъ началомъ спектакля прекрасную рѣчь сказалъ В. П. Острогорскій, а въ заключеніе со сцены было прочитано стихотвореніе А. А. Плещеева.

Въ Московскомъ Большомъ театрѣ «Недоросль» былъ поставленъ также 24 сентября. Митрофанушку игралъ — Правдинъ, Простакова — Макшеевъ, Простакову—Медвѣдева, Стародума—Самаринъ, Скотинина—Вильде, Кутейкина—Музиль, Вральмана—Петровъ, Цыфиркина—Живокини. Чествованіе состоялось такъ же до начала спектакля. Поднялся занавѣсъ, на сценѣ, окруженной зеленью и труппой во главѣ съ А. Н. Островскимъ, стоялъ бюстъ Фонвизина. Оркестръ сыгралъ увертюру изъ Русалки, затѣмъ хоръ съ оркестромъ исполнилъ трижды Славу, И. В. Самаринъ прочиталъ стихотвореніе Д. Д. Минаева, затѣмъ А. Н. Островскій и вся труппа возложили на бюстъ лавровые вѣнки, послѣ чего снова была, по требованію публики, исполнена Слава. Что же касается спектакля, то, какъ и въ Петербургѣ, онъ оставлялъ желать лучшаго. Хуже другихъ, по отзывамъ газетъ, были Правдинъ, Вильде и Медвѣдева.

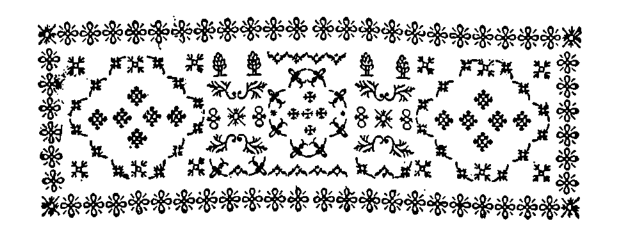
Такимъ образомъ, юбилей вышелъ значительно ниже юбиляра...

Въ настоящее время въ Императорскихъ и частныхъ театрахъ «Недоросль» ставятъ въ утренній абонементъ для учащихся, у которыхъ она пользуется обыкновенно большимъ успѣхомъ, но и только.

В. Всеволодскій-Гернгроссъ.

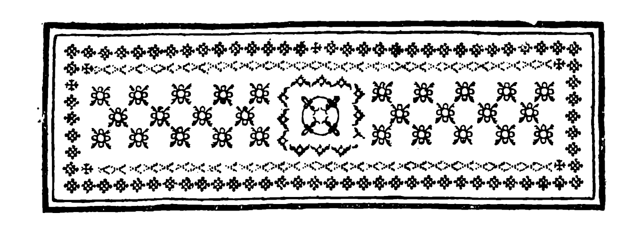


Виньетка въ Соч. Я. Б. Княжнина (СПБ., 1787.)



ОГЛАВЛЕНІЕ





ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦІЙ

I тома.

А) НА ОТДѢЛЬНЫХЪ ЛИСТАХЪ.

а) Меццо-тинто-гравюры.

б) Цвѣтныя.

в) Черныя.

Б) ВЪ ТЕКСТѢ.



Переплетъ, обложка и выходной листъ по рисункамъ художника В. Н. Масютина.

Размѣщеніе рисунковъ I тома велось подъ наблюденіемъ художника М. Н. Яковлева.

Заставки, концовки, буквы и книжныя украшенія взяты изъ слѣдующихъ изданій: «Торжествующая Минерва» (М., 1763); Львовская Псалтырь 1791 г.; Львовская Тріодь цвѣтная 1642 г.; Риѳмованная Псалтырь Симеона Полоцкаго (М., 1680 г.); Opere dram. Pietro Metastasio (Venezia, 1758); Новый Завѣтъ (Спб., 1745); «Сочиненіи и переводы Владимера Лукина» (I, Спб., 1765); «Воспитаніе», комедія, соч. въ 1774 г.; «Рос. Ѳеатръ 1786 г.; «Идолопоклонники или Горислава», трагедія М. Х. (М. 1782 г.); «Щастіе по жеребью» Аблесимова (М. 1780); «Опекунъ» Сумарокова (М. 1786); Соч. Струйскаго (1790); «Ода» Крылова (Спб., 1790); «Блафонъ» Струйскаго (1791); «Неудачливый въ любви подьячій» Нехачина (1795); Собр. соч. Княжнина (Спб., 1787); «Дружество» Плавильщикова; «Спб. Гостиный дворъ» Матинскаго (М. 1799); Соч. Плавильщикова (Спб., 1816) и др. драматическихъ изданій конца XVIII—начала XIX вв.



